This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

NB
104
.C69

Les Maîtres de l'Art

SCOPAS

ET

PRAXITÈLE

Librairie Plon

SCOPAS & PRAXITÈLE

SCOPAS & PRAXITÈLE

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

David, par Léon Rosenthal, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Albert Dürer, par Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

Holbein, par François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Claus Sluter, par A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Michel-Ange, par Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Géricault, par Léon Rosenthal, professeur au lycée Louis-le-Grand.

Verrocchio, par Marcel Reymond.

Botticelli, par Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.

Phidias, par H. Lechat, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Raphaël, par Louis Gillet.

Giotto, par C. Bayet, directeur de l'Enseignement supérieur au Ministère de l'Instruction publique.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Lysippe, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Ghiberti, Ghirlandajo, Luini, Fra Bartolommeo, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Chardin, Fragonard, Houdon, Prudhon, Gros, Ingres, Delacroix, etc.

Par

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond Bouyer; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; André Hallays; Maurice Hamel; Hauvette, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre Marcel, docteur ès-lettres; G. Mendel, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Ed. Pilon; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'Ecole nationale des Beaux-Arts; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc.

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

SCOPAS
ET
PRAXITÈLE

La Sculpture grecque au IVe siècle jusqu'au temps d'Alexandre

PAR

MAXIME COLLIGNON

Membre de l'Institut
Professeur à la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris.

PARIS
LIBRAIRIE PLON
PLON-NOURRIT ET Cie, IMPRIMEURS-ÉDITEURS
8, RUE GARANCIÈRE — 6e

1907.
Tous droits réservés

NB
104
.C69

Les Maîtres de l'Art

SCOPAS

ET

PRAXITÈLE

Librairie Plon

SCOPAS & PRAXITÈLE

de la philosophie et du théâtre, ce goût pour l'allégorie, pour les personnifications, ouvre à la plastique une source d'inspiration où elle puisera largement. La peinture lui donne l'exemple. Parrhasios représente *le Peuple* et *la Vertu* ; Pausias, *l'Ivresse*, Euphranor, *la Démocratie*. Dans le même ordre de conception, la sculpture trouve des sujets dont la nouveauté n'est pas encore déflorée, et des allégories comme *la Paix*, *la Richesse*, *le Désir*, *la Persuasion*, sont des thèmes familiers à Képhisodote, à Scopas et à Praxitèle.

A un autre point de vue, l'action de la peinture sur la sculpture n'est pas moins sensible. Dans la seconde moitié du ve siècle, la peinture a fait, pour la technique, des progrès décisifs. Abandonnant le style linéaire, la coloration par teintes plates qui prévalaient dans l'école de Polygnote, l'Athénien Apollodore, surnommé « le peintre des ombres », imagine un procédé de hachures et de dégradé qui permet de rendre le modelé des corps ; à sa suite, Parrhasios invente le clair-obscur, et l'art de faire tourner les contours dans une ombre éclairée par reflet. Il est impossible de méconnaître l'influence que ces innovations exercent sur la plastique. Eux aussi, les sculpteurs visent à traduire par le modelé les jeux d'ombre les plus délicats, les plus subtiles nuances de la forme. Praxitèle est un véritable coloriste. La sculpture devient pittoresque, et, toutes proportions gardées, l'évolution qu'elle inaugure n'est

pas sans analogie avec celle que poursuivent nos artistes contemporains.

Tels sont les faits essentiels qu'il importait de rappeler brièvement. Ajoutons qu'entre le ve et le ive siècle, il n'y a pas de brusque coupure. C'est par un changement continu que les nouvelles formules d'art se substituent aux anciennes, jusqu'au temps où Scopas et Praxitèle en dégagent le caractère définitif. Nous devons donc, avant d'étudier l'œuvre des deux grands maîtres qui dominent toute la période comprise entre l'année 380 environ et l'avènement d'Alexandre, indiquer quels sont, au début du ive siècle, les principaux courants entre lesquels se partage la sculpture hellénique.

II

La fin du ve siècle est marquée par une sorte de réaction contre le style de Phidias. Si le grand artiste a pu réaliser, dans une belle et forte harmonie, l'union du génie attique et du génie dorien, et concilier ainsi les qualités les plus opposées de l'esprit grec, après lui, cet heureux équilibre est rompu. Avec Callimaque et ses contemporains, avec les sculptures de la balustrade du temple d'Athéna Niké et les danseuses de la *Colonne aux acanthes*, retrouvée à Delphes, on voit reparaître la veine d'atticisme, mélangée d'ionisme, qui avait prévalu avant 450. Le goût invétéré des Attiques pour la grâce, la

finesse, les raffinements d'exécution, reprend tous ses droits. Rien ne fait mieux comprendre ce mouvement d'art que les changements survenus, au temps de la guerre du Péloponèse, dans la peinture céramique. Les peintres de vases semblent abdiquer les hautes visées, et renoncent aux grandes compositions héroïques ou religieuses chères à leurs devanciers. C'est le règne du joli et du gracieux. Des vases de petites dimensions, aryballes ou lécythes, rehaussés de dorures, décorés de scènes familières, d'allégories galantes, de scènes dionysiaques, tels sont les produits de luxe, les « articles d'Athènes » qui sortent des ateliers du Céramique. Mais ces peintures, ou plutôt ces miniatures, sont d'une exquise délicatesse. Jamais le pinceau du peintre n'a rendu en traits plus déliés de fins profils féminins, ni fait flotter plus légèrement autour du corps d'une danseuse ou d'une Ménade les plis menus d'une tunique translucide.

Ce retour au pur atticisme est certainement un des traits essentiels de la sculpture dans les dernières années du ve siècle. Il explique certains caractères de l'art de Praxitèle. Mais d'autres influences interviennent encore. Les Attiques ne sauraient rester indifférents au style brillant et pittoresque de l'école ionienne, qui manifeste sa vitalité par des œuvres telles que les statues du *Monument des Néréides ;* il nous suffira de rappeler d'un mot ces belles figures de femmes, qui semblent mener à la surface des flots un harmonieux chœur de danse, ouvrant au souffle

de la brise marine les plis de leur manteau tendu comme une voile. Là encore, dans ce style qui emprunte à la peinture une partie de ses ressources, les sculpteurs de la jeune école trouvent un élément de renouvellement.

Enfin, il convient de faire une part à des survivances qui ne sauraient surprendre. Si marqué que soit le mouvement de réaction contre l'art de Phidias, il n'a pu en abolir complètement le souvenir. L'influence du grand sculpteur athénien a été trop puissante, ses enseignements trop féconds, pour que les maîtres de transition puissent les répudier. Au seuil même du IVe siècle se dresse un monument fort instructif à cet égard. On voit encore en place, au Céramique d'Athènes, la stèle funéraire du jeune cavalier athénien Dexiléos, tué en 394 dans un combat sous les murs de Corinthe. Il y a quelque chose de l'art du Parthénon dans cette admirable figure de cavalier qui va frapper de sa lance un soldat péloponésien. Et, d'autre part, l'allure du cheval qui s'enlève, le flottement de la draperie, font déjà pressentir les motifs analogues que nous retrouverons à Épidaure et au Mausolée.

Nous connaissons quelques-uns des maîtres de transition qui inaugurent le IVe siècle. Dans ce groupe, la figure capitale est celle de Képhisodote l'Ancien. Il est Athénien. Une dédicace à Athéna Pronaia, retrouvée dans les fouilles de Delphes, lui

donne cette qualité. Celles de ses œuvres dont nous connaissons la date permettent de placer vers 370 le moment où il est à l'apogée de sa réputation. De sa famille, les textes ne nous apprennent guère qu'une chose, c'est que sa sœur était la première femme de Phocion. Mais comme son nom est porté par un fils de Praxitèle et que, dans les familles athéniennes, le nom du grand'père est souvent attribué au petit-fils, on est en droit d'établir des liens de parenté entre le grand sculpteur et lui. Certains critiques en font le frère, d'autres le père de Praxitèle. Il serait lui-même le fils d'un Praxitèle l'Ancien, qui aurait vécu dans la seconde moitié du ve siècle. Nous considérons comme très vraisemblable l'hypothèse suivant laquelle Képhisodote aurait eu pour fils et pour disciple le plus illustre des maîtres de la jeune école attique.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister sur les œuvres que des textes seuls nous font connaître, l'*Orateur à la main levée,* le *Zeus* et l'*Athéna,* exécutés pour le Disotérion du Pirée, peut-être après la victoire de Cnide, l'*Hermès portant Dionysos enfant,* sujet que Praxitèle reprendra à son tour. Il convient cependant de rappeler que, lorsque, en 370, la politique d'Épaminondas conduit les Arcadiens à se donner une capitale, Mégalopolis, Képhisodote travaille pour la ville reconstruite et agrandie, avec un autre Athénien, Xénophon. Or, c'est aussi en Arcadie, à Mantinée, que Praxitèle fait ses débuts, et tout porte à croire

qu'il accompagne son père dans le Péloponèse.

En l'année 371, après de brillants succès sur mer, les Athéniens concluent avec Sparte une paix honorable. A cette occasion, ils instituent des sacrifices annnuels en l'honneur d'Eiréné, la déesse de la Paix, et Képhisodote reçoit de l'État la commande de la statue de culte. Un groupe en marbre de la Glyptothèque de Munich nous en a conservé la copie (fig. 1). C'était une composition allégorique, *Eiréné portant dans ses bras l'enfant Ploutos ;* elle proclamait que la Paix est la mère de la Richesse. L'œuvre est d'une belle inspiration, à la fois grande et simple. Vêtue du chiton dorique, appuyée de la main droite sur un sceptre, la déesse soutient du bras gauche le petit Ploutos, à qui une copie retrouvée au Pirée permet de restituer son véritable attribut, une corne d'abondance. Laissons de côté cette figure, traitée avec cette sorte d'indifférence dédaigneuse que l'art grec a longtemps témoignée à l'enfance. Examinons avec l'attention qu'elle commande celle d'Eiréné. On y relève à la fois des survivances manifestes du style de Phidias et une recherche d'expression étrangère à l'art du ve siècle. Les survivances, on les reconnaît dans la forme du costume, qui est celui des statues drapées de l'école de Phidias, dans l'attitude du corps, portant sur une jambe que dissimulent de grands plis droits et rigides, tandis que l'autre fléchit légèrement. Mais un sentiment tout nouveau se fait jour dans l'expression de sollicitude maternelle dont est em-

preint le charmant visage de la déesse. Penché vers l'enfant, souriant à son geste de naïve caresse, il s'éclaire d'un pur rayon de tendresse et évoque le souvenir d'une Madone italienne de Desiderio ou de Duccio. Ajoutez que la fine structure de la tête, le dessin délicat des yeux et de la bouche font déjà pressentir le style praxitélien. Képhisodote se révèle donc à nous comme un précurseur dans l'évolution de l'art au IVe siècle. Peut-être même son œuvre, mieux connue, nous ferait-elle voir en lui un de ces maîtres originaux qui sont vraiment des novateurs.

Entre les années 380 et 375, une grande activité règne à Épidaure, dans le vallon consacré au dieu-médecin Asclépios. C'est le moment où la construction du temple d'Asclépios met à l'œuvre des artistes que leur origine ou leur éducation rattache au groupe attique, les uns plus âgés, comme Thrasymédès, les autres plus jeunes, comme Timothéos, que nous retrouverons parmi les collaborateurs de Scopas au Mausolée. L'exécution de la statue de culte avait été confiée à Thrasymédès de Paros. Si la chronologie ne permet pas d'admettre qu'il a pu être l'élève de Phidias, l'auteur de l'Asclépios d'Épidaure paraît cependant continuer sa tradition. Comme le Zeus d'Olympie, la statue était faite d'or et d'ivoire, et les monnaies qui nous en ont conservé l'image réduite montrent le dieu assis sur un trône, accompagné d'un chien couché à côté de lui, la main droite posée

sur la tête d'un serpent. Les fouilles poursuivies à Épidaure par M. Cavvadias ont mis au jour deux bas-reliefs de marbre qui paraissent être des adaptations libres du type traité par Thrasymédès. Le dieu est assis, les jambes croisées, dans une attitude aisée et familière. A voir la beauté du modelé et le jeu souple et large de la draperie, on évoque le souvenir des divinités assises de la frise du Parthénon. L'influence de Phidias est, là encore, très vivante.

Parmi les maîtres qui sont en pleine production au temps de la jeunesse de Scopas et de Praxitèle, la critique érudite a récemment revendiqué une place pour un nouveau venu, Calamis le jeune, qui serait l'homonyme et le petit-fils du célèbre sculpteur du ve siècle. L'histoire aujourd'hui mieux connue du temple d'Apollon, à Delphes, a fourni à M. Reisch des arguments pour tirer du néant cet inconnu, et l'introduire dans le cycle des contemporains de Képhisodote et de Thrasymédès. Sa thèse peut, très brièvement, se résumer ainsi. On savait que les frontons du temple d'Apollon avaient été exécutés en partie par un élève de Calamis, Praxias, ce qui ne laissait pas de créer quelque embarras s'il s'agissait du vieux temple construit au vi^e^ siècle par les Alcméonides. Or, il est certain que ces frontons appartenaient à un temple construit au ive siècle, entre les années 371 et 330, pour remplacer l'ancien édifice détruit par un tremblement de terre. C'est vers 340 que Praxias a dû terminer le fronton oriental qui représentait

FIG. 2. — STATUE DE JEUNE HOMME.
BRONZE TROUVÉ PRÈS DE CÉRIGOTTO.
Athènes, Musée national.

Apollon, Artémis, Latone et les Muses ; il mourut avant d'avoir pu achever celui de l'ouest, où étaient groupés Dionysios et les Thyiades, et c'est un autre Athénien, Androsthénès, qui y mit la dernière main. Comment Praxias pourrait-il être l'élève du vieux Calamis, un contemporain de Myron, qui travaillait entre les années 470 et 440 ? Force est donc d'admettre l'existence d'un artiste du même nom, sans doute son petit-fils et le maître de Praxias. Ce Calamis le jeune, M. Reisch le fait vivre dans la première moitié du IVe siècle, et il le dote très richement, en lui attribuant une bonne partie des œuvres mises jusqu'ici au compte de son ancêtre. A la fois sculpteur et ciseleur, animalier renommé, il aurait collaboré avec Scopas et signé une des trois *Érinyes* du temple des *Semnai* à Athènes. C'est lui que viserait une anecdote racontée par Pline : par bonté d'âme, et afin de lui épargner l'humiliation de paraître inférieur dans le rendu de la figure humaine, Praxitèle aurait exécuté, pour un quadrige dont Calamis avait reçu la commande, le conducteur du char. Enfin, le maître de Praxias serait l'auteur de l'*Apollon Alexikakos* et de la *Sosandra* si fort admirée par Lucien. On le voit, c'est un artiste de premier rang qui surgit tout à coup. Abordant à son tour la question, M. Studniczka ne se refuse pas à lui faire accueil ; il lui laisse la *Sosandra*, dont il cherche le souvenir dans un joli type de danseuse voilée connu par des terres cuites d'Athènes et de Béotie ; mais il restitue au

vieux Calamis la plupart des œuvres dont M. Reisch l'avait dépouillé. Il faut bien l'avouer, malgré l'ingéniosité de l'argumentation, la figure de Calamis le jeune reste fort inconsistante. Elle s'évanouit tout à fait si l'on souscrit aux objections de M. Furtwaengler. Que signifie, en effet, le texte de Pausanias relatif aux frontons du nouveau temple de Delphes ? Simplement ceci, que Praxias, sculpteur du IVe siècle, se rattachait, par sa filiation d'école, aux disciples de Calamis l'ancien, le seul, à vrai dire, dont l'existence soit certaine.

III

Tandis que l'école attique, éprouvée par les désastres de la guerre du Péloponèse, se ressaisit et s'oriente vers des voies nouvelles, sa vieille rivale, l'école d'Argos, poursuit son développement régulier. Avec l'esprit conservateur qui est un de ses caractères, elle reste fidèle à l'art du bronze et à la statuaire athlétique. Des liens étroits continuent à l'unir à l'école de Sicyone, et souvent les bronziers des deux villes péloponésiennes s'associent pour exécuter les groupes votifs qui vont prendre place à Olympie, sous les platanes de l'Altis, ou le long de la Voie sacrée de Delphes. C'est à l'avantage d'Argos que tournent les malheurs d'Athènes ; jamais l'activité de ses ateliers n'a été plus grande qu'au temps où Sparte commande pour Delphes, après 405, l'orgueilleux ex-voto qui

doit commémorer la défaite de la flotte athénienne à Ægos-Potamos. Il se dressait à l'entrée de la Voie sacrée, sur une base qui a été retrouvée dans les fouilles. Il comprenait trente-huit statues, que dominait la figure de Lysandre couronné par Poseidon et voisinant avec les divinités delphiques, tandis que plus loin, s'alignaient les effigies des navarques qui avaient commandé les vaisseaux des alliés. Au temps de Plutarque, les touristes qui visitaient Delphes admiraient la belle patine bleuâtre dont le temps avait revêtu les statues des amiraux grecs. Ce n'était pas, d'ailleurs, le seul témoignage de l'activité de l'école argienne qu'on rencontrât dans cette partie de la Voie sacrée. Tout près de là, une base en forme d'hémicycle supportait une offrande d'Argos, les images des rois légendaires de la ville, et, en face, un groupe de statues représentant les *Épigones,* autre offrande des Argiens.

Parmi les artistes qui travaillent à l'ex-voto d'Ægos-Potamos, plusieurs, comme Athénodoros, Canachos de Sicyone, Daméas de Cleitor, sont les élèves directs de Polyclète. Un autre, Antiphanès, se rattache à la même école par son maître Périklytos. Si l'on en juge par la part qu'il prend à l'exécution des offrandes delphiques, Antiphanès est un maître actif et fécond. Il collabore au groupe des *Rois d'Argos,* au grand ex-voto consacré après 369 par les habitants de Tégée, et signe la statue de bronze du cheval de Troie, dédiée par ses compatriotes. Son élève, Cléon

de Sicyone, appartient au groupe des artistes du IVe siècle.

Ces filiations d'écoles, qui se continuent pendant plusieurs générations, contribuent certainement à maintenir une réelle unité de style dans les ateliers d'Argos et de Sicyone. Parfois même elles sont rendues plus étroites encore par les liens de parenté qui unissent les artistes. C'est ainsi que Patroclès, en qui l'on a proposé de reconnaître un fils de Polyclète, a des fils sculpteurs comme lui, Daidalos et Polyclète le jeune. Daidalos, connu par ses statues d'athlètes et ses deux *Jeunes gens au strigile,* reçoit droit de cité à Sicyone. Il est un des chefs de la jeune école sicyonienne, qui, au IVe siècle, éclipse celle d'Argos et doit sans doute un renouveau de prospérité à son contact avec une brillante école de peinture, représentée par Eupompos, Pamphilos d'Amphipolis et Mélanthios. Aucune œuvre conservée ne peut être, avec certitude, mise au compte de Polyclète le jeune. Pourtant, ce maître paraît tenir un rang éminent dans l'école argienne du IVe siècle. A la fois sculpteur et architecte, il signe de nombreuses statues d'athlètes et de divinités ; il construit à Épidaure le théâtre et l'édifice circulaire appelé *Tholos,* chef-d'œuvre d'originalité, dont les fouilles de M. Cavvadias nous ont permis de prendre une idée exacte, et qui, pour la richesse élégante de la décoration, soutient la comparaison avec l'Érechthéion d'Athènes. Son activité se prolongeant jusque vers 335, il peut collaborer

avec Lysippe, alors que celui-ci est au début de sa carrière.

C'est de Polyclète l'ancien que peuvent encore se réclamer, soit par leurs ascendants, soit par leurs maîtres, plusieurs des artistes de la jeune école argiennne. Et, de fait, l'auteur du *Doryphore* a légué à ses successeurs un idéal, un système de proportions, des rythmes dont ils s'attachent à épuiser toutes les ressources. En ce sens, ils relèvent de son enseignement. Mais si Polyclète lui-même, dans ses dernières œuvres, n'a pas échappé aux influences attiques, à plus forte raison les générations suivantes en subissent-t-elles l'action sans cesse grandissante, qui fait fléchir la rigueur des principes polyclétéens. Par suite, les œuvres argiennes du IVe siècle offrent des caractères un peu éclectiques : d'une part, des rythmes qui sont des variantes ingénieuses de ceux qu'a formulés le *canon* de Polyclète ; de l'autre, des formes plus libres, un style adouci, qui s'éclaire d'un rayon de grâce attique.

Ce caractère mixte, on le reconnaît dans une série d'œuvres qu'il est légitime d'attribuer à des maîtres argiens de la jeune école. Une tête de bronze du Louvre, provenant de Bénévent, est sans doute un fragment d'une statue d'athlète vainqueur. La chevelure, qui foisonne sur le front en boucles drues, témoigne d'un sentiment pittoresque étranger à l'art polyclétéen. Une statue de jeune homme, trouvée dans la mer, près de Salamine, et qui a passé de la

collection Sabouroff au musée de Berlin, offre une étroite parenté avec l'*Idolino* de Florence. La jambe gauche, un peu traînante, rappelle une des conventions chères à Polyclète ; mais, dans ce corps élancé et souple, on ne retrouve plus rien de la structure puissante et quasi géométrique du *Doryphore.* C'est d'un type analogue que s'est inspiré l'auteur de l'*Èphèbe* de bronze trouvé en 1900 à Pompéi, œuvre un peu grêle et amincie, due à un bronzier de l'époque romaine, mais derrière laquelle on devine un modèle argien. Un rythme nouveau, celui de la figure appuyée sur un support, apparaît dans les nombreuses répliques d'un original perdu ; c'est le prétendu *Narcisse* dont le Louvre possède une copie. Le poids du corps porte sur la main gauche, qui s'appuie sur un pilier, et ce mouvement détermine des lignes harmonieuses et souples.

Il y a aussi une forte dose d'atticisme dans l'original d'où dérive, avec d'autres répliques, le beau bronze de l'*Athlète au strigile,* découvert à Éphèse en 1896. Ce vigoureux jeune homme, aux formes robustes, qui promène sur sa main gauche la lame du strigile, présente en effet, pour le type du visage, une certaine parenté avec l'*Hermès* de Praxitèle. Est-ce à dire cependant que l'œuvre soit purement attique ? Sans aller jusqu'à prononcer, avec M. Hauser, le nom de Daidalos de Sicyone, qui est en activité entre 393 et 369, on peut reconnaître dans le type reproduit par le copiste romain la création

d'un Sicyonien qui « atticise ». On cède volontiers à la tentation de rattacher au même groupe le bronze du Musée national d'Athènes, dont la trouvaille est due à un singulier coup de hasard (fig. 2). On sait comment, en l'année 1900, des pêcheurs d'éponges de Symi, ayant jeté l'ancre près de la petite île de Cérigotto, au sud du cap Malée, découvrirent au fond de la mer tout un lot de statues. C'était la cargaison d'un navire qui emportait de Grèce en Italie des œuvres d'art destinées à la clientèle des amateurs romains. Qu'est-ce au juste que cet éphèbe qui étend le bras droit, les doigts de la main ouverts comme pour tenir un objet ? Un athlète tenant une balle ? Un Persée portant à bout de bras la tête de Méduse ? L'attribution est encore incertaine. Mais à voir la vigueur toute péloponésienne des formes et le type attique, presque praxitélien, du visage, on songe à une copie libre, exécutée à l'époque hellénistique, d'après un modèle sicyonien du milieu du IVe siècle.

Cette rapide revue de l'école péloponésienne nous a entraîné au delà de la période de transition. C'est qu'en réalité cette école reste assez semblable à elle-même, évoluant dans un cercle limité et ne témoignant pas d'une grande initiative. Pour la réveiller de cette quasi somnolence et l'orienter vers des directions nouvelles, il ne faudra rien moins que l'énergique impulsion de Lysippe, qui fera vraiment figure d'initiateur et proclamera hautement les droits du naturalisme.

Revenons aux premières années du IVe siècle, pour définir brièvement l'état de la sculpture en Grèce à cette époque. Tout souvenir n'est pas perdu de l'enseignement incomparable qu'ont donné les grands maîtres du Ve siècle, Polyclète et surtout Phidias. Mais l'évolution des idées et des mœurs a créé des besoins nouveaux qui cherchent encore leur expression. D'autre part, les frontières qui séparaient les écoles se sont effacées. Entre les ateliers attiques, ioniens et péloponésiens, il y a comme une pénétration réciproque, Athènes restant d'ailleurs le centre d'où rayonnent les plus puissantes influences. A défaut d'écoles attachées à leurs traditions propres, le règne de l'individualisme commence. C'est à des maîtres doués d'une forte originalité, tels que Scopas et Praxitèle, qu'il appartient de trouver des formules nouvelles pour traduire les idées et les sentiments de leur temps. C'est à eux que nous devons faire ici la plus large place.

FIG. 3, 4. — TÊTES PROVENANT D'UN FRONTON DU TEMPLE D'ATHÉNA ALÉA, A TÉGÉE.
Athènes, Musée national.

CHAPITRE II

SCOPAS

Les principales dates de la carrière de Scopas. — Ses travaux dans le Péloponèse. — Le temple d'Athéna Aléa à Tégée. — La période attique de sa vie. *La Ménade au chevreau.* — Les travaux d'Asie-Mineure. — Les caractères de l'art de Scopas.

I

Les témoignages littéraires sont d'une étonnante pauvreté sur la vie d'un maître qui est sans contredit une très grande figure, car, pour les écrivains anciens, c'est un lieu commun que de le citer à côté de Phidias et de Praxitèle. Ils ne nous ont cependant rien transmis qui éclaire la biographie de Scopas, pas même une de ces anecdotes comme Pline en a recueilli, d'après des sources grecques, au sujet de Praxitèle et de Lysippe. Quelques textes épars çà et là nous renseignent seuls sur ses origines, et il faut faire une large part à l'hypothèse pour restituer les étapes de sa carrière.

Originaire de l'île de Paros, il appartient sans doute à une famille de sculpteurs, où alternent les noms d'Aristandros et de Scopas. C'est peut-être un de ses descendants, Aristandros, fils de Scopas, qui, vers le Ier siècle avant notre ère, répare à Délos des statues de personnages romains, exécutées par un artiste d'Éphèse, Agasias. A une génération intermédiaire appartiendrait un autre Scopas, qui jouit d'une certaine notoriété, car Pline signale deux sculpteurs de ce nom *(Scopas uterque)*. C'est son nom qu'on lit sur la base de la statue de l'*Hercules olivarius*, à Rome, où il est qualifié de Scopas le jeune *(minor)*. On peut dès lors admettre que l'alternance des noms est un indice assez sûr de la filiation, et considérer comme étant le père du grand sculpteur un artiste du Ve siècle, Aristandros de Paros, qui n'est point un inconnu. Il travaille en effet dans le Péloponèse et collabore aux trépieds de bronze dédiés par les Spartiates dans le temple d'Amyclées, après la victoire d'Ægos-Potamos. Le sculpteur parien a probablement suivi la fortune de sa patrie, tombée vers 405 sous la domination de Sparte, et émigré dans le Péloponèse, où il est venu mettre son talent au service des nouveaux maîtres de l'île de Paros.

Un très petit nombre de dates jalonnent la période d'activité de Scopas. Nous ne parlons pas de celle qu'indique Pline, lorsque, le donnant par erreur comme un contemporain de Polyclète, il place

en 420 le moment où il est à l'apogée de son talent. Si cette date est beaucoup plutôt celle de sa naissance, il est encore jeune lorsqu'il exécute un important travail dans le Péloponèse, où il a, selon toute vraisemblance, suivi son père. En l'année 395-394, un incendie détruit à Tégée le temple d'Athéna Aléa. C'est à Scopas que les Tégéates confient le soin de le reconstruire et de l'orner de sculptures. En 352, nous le retrouvons en Asie-Mineure, à Halicarnasse. Accompagné de sculpteurs renommés, Bryaxis, Timothéos, Léocharès, il travaille à la décoration du tombeau élevé au satrape carien Mausolos par sa veuve Artémisia. A ce moment, il doit toucher à la fin de sa carrière. Mais, dans sa vigoureuse vieillesse, il n'a rien perdu de son activité, car, vers le même temps, il collabore au nouveau temple que construisent les Éphésiens pour remplacer leur vieil Artémision, brûlé en 356 par Hérostrate. On peut admettre qu'entre les travaux de Tégée et ceux du Mausolée, il est venu chercher à Athènes la consécration de sa renommée. Il y réside à l'époque de sa maturité, et c'est là qu'il reçoit des commandes pour les régions voisines, pour Mégare et pour la Béotie. Nous ne savons rien de plus.

Scopas n'en est pas à ses débuts lorsque les gens de Tégée lui confient les travaux du nouveau temple d'Athéna Aléa. Et, d'ailleurs, la date de l'incendie du vieux sanctuaire, l'année 395-394, n'est pas

nécessairement celle où commence la reconstruction. Le jeune maître ne dirigeait pas seulement une équipe de praticiens. Sculpteur et architecte du temple, il était vraiment le maître de l'œuvre. Au dire de Pausanias, le temple de Tégée était un des plus grands du Péloponèse, et il offrait cette particularité remarquable que les trois ordres grecs, dorique, ionique et corinthien, y étaient simultanément appliqués. On était en droit d'espérer que des fouilles entreprises sur l'emplacement de l'ancienne Tégée, au village de Piali, suppléeraient à l'insuffisance de la description sommaire de l'écrivain grec. Elles ont eu lieu à plusieurs reprises, de 1879 à 1900. Les dernières, dirigées par M. G. Mendel, étaient l'œuvre de l'École française d'Athènes.

Le résultat de ces recherches a été d'abord de nous faire connaître d'importants fragments d'architecture, très dignes d'attention, car ils trahissent une évolution de l'art. A voir le travail refouillé des oves et des rais de cœur, la vigoureuse frondaison des rinceaux d'acanthe, on reconnaît un style qui s'éloigne déjà de l'élégante sobriété de l'Érechthéion, et l'on pressent l'épanouissement prochain de l'école architecturale du IVe siècle, à laquelle sont dus les grands temples d'Asie-Mineure, ceux d'Éphèse et de Priène. Mais, surtout, les découvertes faites à Piali nous ont livré des sculptures infiniment précieuses, car nous n'en possédons pas d'autres dont on puisse affirmer en toute sécurité qu'elles sont de la main de

Scopas ou de ses praticiens. Ce sont les débris des frontons. Joints à ceux qui étaient connus depuis 1879, les nouveaux fragments exhumés en 1900 constituent les documents les plus sûrs dont nous disposions pour étudier le style du maître de Paros.

Le sujet du fronton oriental était la *Chasse du sanglier de Calydon,* grande composition qui groupait autour de l'animal légendaire la chasseresse Atalante, Méléagre, Thésée, les Dioscures et leurs compagnons. Le fronton occidental représentait le *Combat de Télèphe contre Achille,* dans la plaine du Caïque. Parmi les fragments conservés du premier fronton, figurent la tête du sanglier, morceau d'une facture énergique et robuste, et une tête de chien fort mutilée; mais la trouvaille la plus heureuse, due aux fouilles de 1900, est celle d'un beau torse de femme, auquel on a proposé, sans raisons décisives, de rajuster une tête découverte isolément. A n'en pas douter, c'est Atalante, et nous voici pour la première fois en présence d'un original important, sorti de l'atelier de Scopas. Vêtue d'une tunique légère, serrée à la taille et laissant le sein nu, la chasseresse, prête à frapper, brandissait l'épieu du bras droit relevé. La souple étoffe dessine les formes, finement plissée sur le buste, largement plaquée sur les flancs. Le jeu de la draperie, le mouvement du corps porté en avant, évoquent le souvenir de la *Victoire de Samothrace*, qui continue si brillamment la tradition de Scopas. En dépit des injures du

temps, qui ont altéré l'épiderme du marbre, la tête est un admirable morceau, et nous révèle un Scopas tout à fait imprévu. M. Mendel a décrit heureusement « le charme de ce visage, d'un bel ovale allongé, la douceur de ces lèvres entrouvertes et de ces longs yeux rêveurs, la grâce moelleuse de ces cheveux délicatement ondulés. On dirait la transposition en marbre d'une jolie Tanagra. ».

Mais voici, d'autre part, des morceaux d'une inspiration toute différente, où éclate la fougue d'un tempérament d'artiste habile à traduire les émotions violentes. Ce sont les têtes provenant du fronton de Télèphe (fig. 3). D'abord, un combattant casqué, dont les yeux, levés vers le ciel, sont animés d'une vie intense. Une autre tête, celle d'un jeune homme imberbe, à la courte chevelure solidement massée, est remarquable par l'expression douloureuse dont le visage est empreint, par le modelé tourmenté du front, dont la saillie, très accusée à la base, noie d'une ombre profonde les yeux très enfoncés, au regard plein d'angoisse. La tête se renverse, comme si le guerrier défaillant implorait la pitié d'un adversaire (fig. 4). Même structure du visage et du front dans une tête d'Héraclès jeune, coiffé de la dépouille du lion de Némée. Habitués comme nous le sommes à voir la sculpture aborder hardiment la recherche de l'expression, il nous faut quelque effort pour nous rendre compte qu'à cette date un tel souci constituait une grande nouveauté. C'est à Scopas qu'il

convient d'en faire honneur. Rompant avec la tradition de l'art sévère et tranquille qui a prévalu jusqu'au ve siècle, le maître de Paros ouvre à la plastique un domaine encore inexploré, celui du pathétique.

Tout en dirigeant les travaux du temple de Tégée, Scopas exécutait pour le même sanctuaire deux statues en marbre, un *Asclépios* et une *Hygie*. Suivant une récente hypothèse de M. L. Curtius, nous connaîtrions tout au moins la tête de l'*Hygie*, grâce à une copie conservée au Musée national de Rome et que l'on attribuait à l'une des Muses du temple d'Apollon Palatin. Il y a, en effet, un certain air de parenté entre l'*Atalante* du fronton oriental et cette jolie tête de femme aux yeux allongés, cernés par des paupières très accusées, à la bouche finement modelée, et dont la chevelure est enserrée sous un large bandeau qui fait plusieurs tours. Or, c'est bien là le genre de coiffure que l'on retrouve dans une tête d'Hygie de la collection Hope, et dans différentes statuettes de la déesse provenant d'Épidaure. Si cette conjecture n'entraîne pas la certitude, elle mérite au moins d'être signalée.

Le séjour de Scopas dans le Péloponèse paraît correspondre à une période de production très active. S'il y fait ses débuts, il y acquiert aussi sa réputation. Dans la liste de ses œuvres, on en relève un certain nombre qui appartenaient à des villes péloponésiennes : une *Hécate* à Argos, un *Asclépios* et une *Hygie* à Gortys d'Arcadie, un *Héraclès* jeune, dans

le gymnase de Sicyone; ce dernier est sommairement représenté sur des monnaies de la ville frappées à l'époque impériale.

Peut-être faut-il attribuer à la même période de sa vie une statue de bronze commandée par les Éléens pour leur sanctuaire d'Aphrodite Céleste (*Ourania*), une *Aphrodite Pandémos* chevauchant un bouc. Le *Banquet* de Platon nous apprend que, sous l'influence de la sophistique, les philosophes se plaisaient à opposer à l'Aphrodite *Ourania*, déesse de l'amour céleste, l'Aphrodite *Pandémos* ou populaire, qui présidait aux amours vulgaires et charnelles. Scopas s'était-il inspiré de ces idées? En donnant pour monture à la déesse l'animal lascif qu'est le bouc, avait-il prétendu en souligner le caractère? En aucune façon, et ce serait une erreur que de voir ici une allégorie de fantaisie. Il s'agit en effet d'une statue de culte, traduisant de vieilles croyances, bien antérieures à ces interprétations subtiles qui jouaient sur le nom de *Pandémos*, lequel signifiait en réalité tout autre chose. A Athènes, il rappelait que Thésée avait fondé le culte de la déesse, et fait autour d'elle l'unité religieuse de la population de l'Attique (πάντα τὸν δῆμον). Mais l'origine du culte était encore plus ancienne. M. Furtwaengler a démontré que la *Pandémos* était une divinité sidérale, tout aussi céleste que l'*Ourania*, et dont le nom peut se rapprocher de celui de la déesse lunaire *Pandia*, fille de Séléné. Scopas n'avait sans doute fait que reproduire un type traditionnel

FIG. 5. — STATUETTE DE MÉNADE.
Dresde, Albertinum.

dans cette statue dont une monnaie d'Élis et un disque votif en marbre du musée du Louvre nous ont conservé les traits essentiels. Assise sur sa monture encornée, le buste droit, la déesse est comme nimbée par un voile qui s'arrondit au-dessus de sa tête. D'autres monuments, des peintures de vases attiques, des reliefs de miroir en bronze, des terres cuites béotiennes, servent à commenter cette indication un peu sommaire. Sur un miroir à relief du Louvre, la monture d'Aphrodite paraît être une chèvre, escortée de ses deux chevreaux, allusion probable aux étoiles de la constellation où figurent « la chèvre » et « les chevreaux ». Plus caractéristiques encore sont des terres cuites de Béotie, où Aphrodite, le buste nu, saisit par le cou la chèvre qui l'emporte dans les airs, parmi les étoiles dont est semé le champ du relief. Il est donc permis de croire qu'à Élis, la *Pandémos* de Scopas était assise, non pas sur un bouc, comme on a pu le croire sur la foi du témoignage de Pausanias, mais sur une chèvre, à côté de laquelle bondissaient les deux petits animaux.

Depuis que les sculptures de Tégée sont connues, elles ont servi aux érudits de termes de comparaison pour grouper, sous le nom de Scopas, des œuvres restées anonymes jusque-là. Ainsi, M. Botho Graef a été conduit à reconnaître un type « scopasien » d'Héraclès qui appartiendrait à la première manière du maître. Une tête du British Museum, trouvée à Gensano, et dont il existe plusieurs répliques, montre

le héros jeune et imberbe, le front ceint d'une couronne de peuplier blanc nouée par une large bandelette. Or, l'expression passionnée du visage, la bouche légèrement entr'ouverte, les yeux enfoncés sous l'arcade sourcilière accusent tous les caractères du style de Scopas.

On a proposé, non sans vraisemblance, de reconnaître sa première manière, celle de la période péloponésienne, dans l'*Hermès* du Musée national de Rome, trouvé au Palatin. Le jeune dieu est debout, la main gauche appuyée sur la hanche, la jambe droite un peu traînante, avec une attitude de repos élégante et aisée qui trahit une certaine recherche de nouveauté en regard des statues polyclétéennes. Les formes nerveuses, l'expression pensive du regard, ne sont pas en désaccord avec ce que nous savons du style de Scopas, et il est permis de reconnaître dans la statue de Rome une œuvre de sa jeunesse. On peut émettre la même conjecture au sujet de la statue d'Héraclès conservée à Londres, dans la collection Lansdowne. Ici, le héros, nu et imberbe, est représenté au repos, tenant de la main gauche sa massue appuyée sur l'épaule. Chose curieuse, ce geste rappelle de très près celui du *Doryphore* de Polyclète, et la solidité de la structure, le large développement de la poitrine, complètent l'analogie. Mais la tête offre les traits typiques que nous avons relevés dans les sculptures de Tégée, et la pose des jambes n'est plus conforme au rythme polyclétéen. Serait-ce là une copie de

l'*Héraclès* de Sicyone? A ses débuts, Scopas aurait-il, comme Lysippe, subi l'influence de Polyclète? Et cette influence expliquerait-elle les ressemblances, mises en lumière par M. Percy Gardner, qu'on peut surprendre entre la statue Lansdowne et l'*Agias* de Lysippe, découvert dans les fouilles de Delphes? Il est, en effet, permis de croire qu'au temps où il séjourne dans le Péloponèse, le jeune artiste émigré de Paros, se trouvant à portée des modèles polyclétéens, n'échappe pas à leur enseignement toujours vivant dans les écoles d'Argos et de Sicyone.

II

Si, comme il est vraisemblable, Scopas, déjà célèbre par ses travaux du Péloponèse, vient résider à Athènes, il y arrive dans toute la maturité de son talent. Mais cette atmosphère attique est certainement favorable au développement de ses qualités les plus originales. Dans ce milieu où les influences ioniennes ont pénétré de longue date, Scopas doit retrouver ses véritables affinités, et sans doute il y oublie vite ce que sa première éducation a dû aux maîtres péloponésiens.

Par malheur, nous savons bien peu de choses des œuvres qui appartiennent à sa période athénienne de production : deux *Érinyes* en marbre de Paros ont été certainement exécutées à Athènes pour le temple des *Semnai;* un *Hermès*, une *Hestia* et des *Canéphores*,

sont peut-être du même temps. On en peut dire autant d'un groupe commandé par les Mégariens. Il représentait *Éros* accompagné de deux figures personnifiant l'une, la Passion (*Pothos*), l'autre, le Désir (*Himéros*). Nous en sommes réduits à imaginer ce qu'il y avait pu mettre de grâce et d'expression, en considérant les peintures de vases attiques où sont traités des sujets analogues. Pour un temple de Thèbes, l'Artémision, il avait signé une *Artémis Eukleia*, et pour un autre, l'Isménion, une *Athéna Pronaia*. De cette dernière, on a rapproché un type fort original d'Athéna, connu par plusieurs répliques, en particulier par une statue du musée des Offices, à Florence. Vêtue d'une chlamyde qu'elle porte à la manière virile, casquée, la lance à la main, la vierge guerrière lève vers le ciel un visage qui respire l'enthousiasme. A coup sûr, il y a là un idéal tout différent de celui de Phidias et créé certainement au IVe siècle; mais Scopas en est-il vraiment l'inventeur ?

Aucune preuve positive ne nous permet d'affirmer qu'il exécute à Athènes une de ses œuvres les plus admirées, la *Ménade tuant un chevreau (Khimairophonos)*. Pourtant, comme elle a inspiré une épigramme au poète Athénien Glaucos, que le rhéteur Callistrate y voit la plus parfaite image de la Bacchante participant aux fêtes dionysiaques du Cithéron, sur les frontières de l'Attique, l'hypothèse prend une certaine vraisemblance. La *Ménade* était en marbre de Paros. D'après la description de Callistrate, elle

ne brandissait pas le thyrse bachique, mais elle tenait un couteau et portait un chevreau égorgé, dont les chairs avaient la coloration livide des choses mortes. Sa chevelure dénouée flottait au vent et le souple travail du marbre en reproduisait « la floraison ». Dans sa prose verbeuse, le rhéteur grec vante la vie qui animait la statue : il semblait, dit-il, que Scopas, pris lui-même du délire mystique, y eût fait passer un souffle divin. Suivant Glaucos, « il avait donné une âme au marbre ». Un autre poète de l'*Anthologie* condense en deux vers ce rapide et expressif dialogue. « Qu'est celle-ci ? — Une Bacchante. — Qui l'a sculptée? — Scopas. — Qui l'a agitée de cette folie furieuse? Dionysos ou Scopas? — Scopas ».

Ce chef-d'œuvre du maître parien, on en cherchait naguère le souvenir dans un type de Ménade souvent reproduit par les sculpteurs de l'école néo-attique. Nous sommes aujourd'hui beaucoup mieux renseignés. En 1901, le musée de l'Albertinum de Dresde acquérait une statuette trouvée en Italie, à Marino, et qui avait fait partie de la collection Pollak, à Prague (fig. 5). Le savant conservateur du musée, M. Treu, y reconnaissait bientôt une copie réduite de la *Ménade au chevreau*. Le marbre est mutilé, mais le mouvement se restitue d'une manière fort plausible. La main droite tombant le long du corps était armée du couteau ; de la gauche, la Ménade tenait par les pattes de derrière le chevreau mort qu'elle avait jeté sur son épaule.

Nul doute que le copiste n'ait sincèrement reproduit son modèle. Grandissez par la pensée, jusqu'aux dimensions d'une statue, cette figure qui, intacte, ne mesurait pas plus de 60 centimètres; elle supportera facilement l'épreuve. Aussi bien, tout ici trahit la conception d'un maître. Dans la rapidité de sa course désordonnée, qui tout à l'heure entraînait la Ménade à travers les gorges du Cithéron, avec le chœur tumultueux de ses compagnes, sa tunique s'est ouverte, laissant à nu, du côté gauche, l'épaule et le flanc. Sous l'action du délire sacré, le buste fléchit en arrière et s'abandonne dans une pâmoison d'extase; la tête se renverse violemment; le regard, noyé d'ivresse, se perd dans le vide; la chevelure, libre de tout lien, répand sur les épaules sa masse épaisse, qui ruisselle en souples ondulations. Ce mouvement, si heureusement conçu et rendu, détermine un rythme de lignes qui devait paraître aux contemporains d'une audacieuse nouveauté. Il fait saillir la poitrine, creuse les reins par une violente cambrure et rejette en arrière tout le buste, tandis que le corps est emporté en avant par une marche rapide. A coup sûr nous n'avons qu'ici qu'un reflet du style de Scopas. Mais la copie nous aide à comprendre tout ce que le grand sculpteur avait pu mettre d'emportement dans cette figure où déborde la folie mystique, avec quel amour il avait modelé cette chair frémissante et fait courir sur le torse et sur le flanc nus le frisson de la vie.

Ce n'est pas diminuer l'originalité de Scopas que

de reconnaître des prototypes à son œuvre. Avant lui, un sculpteur avait représenté le chœur des Ménades en délire dans une composition en relief dont des copies sont parvenues jusqu'à nous. Bien plus, cette attitude d'extase, avec la tête rejetée en arrière, nous la retrouvons dans une des Nymphes représentées sur un lécythe du Louvre, pur chef-d'œuvre de la céramique attique, exécuté entre les années 430 et 400, au temps de la guerre du Péloponèse. Qu'au ve siècle la peinture ait déjà créé ce motif dont peut s'emparer facilement la sculpture en bas-relief, cela n'est point douteux. Mais il reste à Scopas l'honneur de l'avoir transporté dans une œuvre statuaire, c'est-à-dire d'avoir posé et résolu des problèmes qu'il était facile à la peinture d'esquiver. Aussi bien nous touchons ici à une question générale sur laquelle nous aurons à revenir. C'est un des caractères essentiels de l'art du IVe siècle que cette pénétration réciproque, toujours plus étroite, de la sculpture et de la peinture. La plastique y gagne plus de liberté dans la conception, plus de souplesse aussi dans la technique, et le développement croissant de cette esthétique picturale, si l'on peut ainsi parler, n'est pas pour elle un des moindres éléments de renouvellement.

On n'exagère rien, croyons-nous, en affirmant que la statuette de Dresde nous fait connaître le génie de Scopas avec une précision inespérée. Mieux encore que dans les sculptures de Tégée, le maître de Paros

se révèle à nous avec son tempérament énergique et fougueux, son âme passionnée, son sens profond de la vie, aussi bien morale que physique. Ajoutez que, là aussi, il se montre ce qu'il paraît bien être en réalité, un véritable Ionien, dont l'atticisme a affiné le style. A côté de ce qu'il a mis ici de personnel, et qui n'appartient qu'à lui, il a apporté un sentiment pittoresque qui est un signe de race. Rappelez-vous telle statue du *Monument des Néréides*, où le vêtement, flottant en désordre, a découvert la poitrine et le torse; vous y retrouverez comme le premier essai de ce hardi dévoilement, qui n'est pas le trait le moins caractéristique de la *Ménade au chevreau*.

III

Il semble bien que les dernières années de production de Scopas s'écoulent en Asie-Mineure, dans cette Grèce d'Orient où les Ioniens des îles retrouvaient comme une patrie. En 352, Scopas est en Carie, à Halicarnasse. Il y dirige les travaux de sculpture du Mausolée. Son âge, sa réputation lui assurent sans doute l'autorité sur les artistes qui l'ont accompagné, venant comme lui de l'Attique. Il séjourne à Éphèse, où il décore une des colonnes de l'Artémision neuf. Peut-être est-ce là qu'il a son atelier, et que viennent le trouver des commandes pour diverses villes de la Grèce orientale. Il sculpte

Fig. 6. — Tête de Méléagre.
Rome, Villa Médicis.

Fig. 7. — Tête de femme trouvée a l'Acropole.
Athènes, Musée national.

pour les Cnidiens un *Dionysos* en marbre ; pour les Éphésiens, une *Latone* et une *Ortygie* tenant dans ses bras Apollon et Artémis enfant ; pour un sanctuaire de Samothrace, un groupe d'*Aphrodite* et de *Pothos*, probablement deux divinités cabiriques, représentées sous une forme hellénisée ; pour un temple de la ville de Chrysé, en Troade, un *Apollon Sminthien,* ou, pour traduire exactement l'épithète, un *Apollon au rat.* Il est probable que, dans l'ancien culte local, le petit animal était associé au dieu en vertu d'une légende. Des monnaies de Chrysé nous apprennent comment Scopas, tout en respectant la tradition, l'avait pliée aux exigences de l'art. Apollon, le pied posé sur une petite éminence, le buste penché en avant, semble jouer avec le rat qu'il agace en lui présentant un rameau de laurier. C'est comme un sujet de genre religieux. On verra plus loin, par l'exemple de Praxitèle, que l'esprit du IVe siècle autorisait ces libertés.

Les Romains ont manifesté un goût très vif pour les œuvres de Scopas. Lorsque, maîtres de la Grèce et de l'Asie, ils transportent en Italie les chefs-d'œuvre de l'art hellénique, ils recherchent, avec une prédilection marquée, les œuvres du maître de Paros. C'est une bonne fortune pour un proconsul, pour un général vainqueur, que de pouvoir expédier à Rome un marbre ou un bronze signé de lui, et en décorer un sanctuaire. Au temps de Pline, plusieurs temples romains en possédaient.

Après deux campagnes heureuses poursuivies contre les Lusitaniens, de 138 à 136 avant notre ère, Brutus Gallæcus célèbre son triomphe en consacrant un temple à Mars. Il y place une *Aphrodite* de Scopas, qui provenait peut-être de Pergame. Au dire de Pline, elle surpassait en beauté la *Cnidienne* de Praxitèle, et aurait à elle seule rendu célèbre n'importe quel sanctuaire, si elle en avait été l'ornement. Par malheur, nous n'en savons rien de plus, si ce n'est qu'elle était nue, et nous devons nous borner à signaler l'hypothèse de M. Michaelis, qui se demande si elle n'était pas le prototype de la Vénus de Milo. Tout au moins, on peut affirmer que Praxitèle n'avait pas été le premier à représenter la déesse sans voiles. Scopas avait donné l'exemple.

Dans le même temple de Mars, Brutus Gallæcus avait placé une statue colossale du maître, un *Arès* assis, qui, suivant certains critiques, aurait été donné au Romain par le dernier roi de Pergame, Attale III. Il n'y a aucune raison d'en chercher le souvenir, comme on l'a fait quelquefois, dans une figure d'un bas-relief de l'Arc de Constantin, exécuté au temps de Trajan ; ce personnage assis représente beaucoup plutôt un Héraclès. Pour prendre une idée plus exacte de l'œuvre disparue, faut-il s'adresser à une statue du Musée national de Rome, l'*Arès Ludovisi ?* L'original de Scopas est-il le modèle d'où dérive ce type assez rare du dieu assis, un pied posé sur son masque gisant à terre, les deux mains, dont l'une

tient l'épée, réunies autour du genou relevé, avec une pose familière que Phidias avait déjà prêtée à Arès dans la frise orientale du Parthénon ? N'y a-t-il pas quelque chose du pathétique cher au grand sculpteur dans ce visage rêveur, dont l'expression un peu lasse semble trahir la fatigue des combats ? On hésite à se prononcer, car on surprend dans la statue des traces évidentes du goût hellénistique ; le petit Éros, qui joue aux pieds du dieu ne peut être qu'une invention assez tardive. Ce qu'on admettra volontiers, c'est que l'*Arès* de Scopas a fourni le prototype d'une réplique très librement exécutée.

Dans un autre édifice de Rome, le temple de Neptune, dédié par Cn. Domitius Ahenobarbus, était conservé un groupe, enlevé, suivant toute vraisemblance, à une ville de Bithynie. C'était une longue suite de figures, toutes de la main de Scopas : *Poseidon*, *Thétis* et *Achille*, accompagnés d'un cortège bondissant de Néréides montées sur des dauphins ou sur des hippocampes, de Tritons et de divinités marines. Le groupe provenait-il d'un fronton de temple ? Ou plutôt ces statues n'avaient-elles pas décoré un de ces grands tombeaux d'Asie-Mineure dont nous pouvons apprécier, grâce au *Monument des Néréides*, l'ampleur et la richesse ? Nous l'ignorons. Et l'on comprendra combien l'œuvre de Scopas nous est mal connue, en songeant que Pline se borne à signaler en quelques mots ce vaste ensemble qui, ajoute-t-il, « aurait suffi à illustrer toute une vie ».

On admirait encore à Rome une statue du maître à laquelle la volonté d'Auguste avait assigné une place d'honneur. Après sa victoire à Actium, il fait construire sur le Palatin un temple d'Apollon, et y consacre un Apollon de Scopas, provenant de Rhamnonte, en Attique. C'est celui auquel Properce fait allusion, lorsqu'il décrit brièvement le dieu Pythien jouant de la lyre en longue robe de citharède « *Pythius in longa carmina veste sonat* » (II, 31). Depuis le XVIIIe siècle, le musée du Vatican possède une statue d'Apollon découverte à Tivoli avec un groupe de Muses, et l'on a souvent proposé d'y reconnaître une copie de l'*Apollon Palatin*. La vivacité du mouvement qui entraîne le dieu dans une marche rapide, l'expression inspirée du visage rejeté en arrière, ont pu sembler en effet répondre assez bien à l'idée que nous nous faisons du style de Scopas. Mais cette statue ne se sépare pas du groupe des Muses, et l'ensemble ne paraît pas antérieur à la fin du IVe siècle. Aussi bien, nous sommes aujourd'hui en mesure de désigner avec plus de confiance une réplique de la statue du Palatin. Sur une base ornée de reliefs qui se trouve à Sorrente, on voit un groupe composé de trois divinités, Artémis, Apollon et Latone, et d'une sibylle assise. Le sculpteur a certainement reproduit les trois statues placées dans l'intérieur du temple élevé par Auguste au Palatin, l'*Apollon* de Scopas, l'*Artémis* de Timothéos, la *Latone* de Képhisodote le jeune, fils de Praxitèle. Comme

dans la description de Properce, Apollon est représenté « entre sa mère et sa sœur ». Il est debout, vêtu de la longue robe des citharèdes, tenant la lyre de la main gauche. Or, c'est ainsi qu'il faut restituer une statue colossale conservée à Florence, au palais Corsini du Lungarno, et dont le buste manque. A n'en pas douter, nous possédons là une réplique de la statue figurée sur la base de Sorrente. Même attitude tranquille ; même chute régulière des plis du chiton, même froncement de la partie supérieure du vêtement, rabattue et prise sous la ceinture. Chose curieuse, avec plus de virtuosité et moins de simplicité, il y a là comme une réminiscence du grand style avec lequel l'art du ve siècle, au temps de Phidias, traite la draperie.

Les vingt-cinq ouvrages attribués à Scopas par les textes sont loin de représenter toute la production d'une vie qui paraît avoir été longue, féconde et glorieuse. D'autre part, un artiste doué d'une personnalité aussi puissante a eu certainement des disciples directs ou indirects qui ont fait effort pour s'assimiler les principes de son style. Le champ reste donc ouvert au travail de critique qui procède par comparaison pour découvrir dans tel marbre anonyme de nos musées la manière du maître. Nous devons faire place ici à des œuvres qu'à défaut d'indication plus précise on peut classer sous la rubrique : « autour de Scopas ».

Le *Méléagre* du musée du Vatican dérive d'un original à coup sûr très célèbre, car il est connu par un bon nombre de répliques, une vingtaine environ, dont les plus complètes sont celles du Vatican et de Holkham Hall, en Angleterre. Le jeune chasseur est représenté debout, la main droite ramenée derrière le dos, le visage tourné vers la droite, avec ce regard passionné que nous avons plus d'une fois signalé dans les têtes « scopasiennes ». Quelle que soit l'harmonie des lignes, l'œuvre ne laisse pas de paraître froide et académique; les plis de la chlamyde, enroulée autour du bras gauche, ont quelque chose d'artificiel. On hésiterait à prononcer le nom du maître de la *Ménade*, si l'on n'était averti que c'est là une œuvre de copiste, et que cette fâcheuse draperie n'existait point dans l'original. Tout autre est l'impression produite par une tête de Méléagre rajustée sur un corps d'Apollon qui décore les jardins de la Villa Médicis, à Rome (fig. 6). Ici, on se sent en présence d'une œuvre vraiment grecque, datant du IVe siècle, peut-être même de l'original lui-même. Le contraste voulu entre le rendu un peu sommaire des cheveux et le poli des chairs est un indice de date auquel on ne saurait se tromper. Combien cette tête si vivante, au regard plein de feu et d'énergie, ne diffère-t-elle pas de la médiocre copie du Vatican ! On aimerait à penser qu'elle porte les traces du ciseau qui a sculpté les frontons de Tégée. Tout au moins, l'œuvre est d'un maître, et c'est dans l'entourage de

Scopas qu'il conviendrait de le chercher. Il en est de même pour une tête de femme du Musée national d'Athènes, œuvre bien sûrement athénienne, car elle a été trouvée sur le versant Sud de l'Acropole (fig. 7). L'artiste qui a fait passer dans ce beau visage féminin une telle expression de rêverie et de passion contenue se réclamait sans doute de l'enseignement du maître.

Nous retrouverons Scopas au *Mausolée* d'Halicarnasse, dans une œuvre collective où son influence est certaine, à laquelle il a lui-même mis la main. Mais, dès à présent, nous en savons assez pour que la figure du maître de Paros sorte de la pénombre où, faute d'éléments sûrs d'appréciation, elle était longtemps restée. On la devinait très grande ; c'est ainsi qu'elle nous apparaît. L'homme qui a possédé toutes les connaissances techniques de son art, qui a mené de front la construction d'un temple et sa décoration sculpturale, qui excelle à composer un vaste ensemble de figures, comme le groupe d'*Achille* et des *Divinités marines,* qui travaille avec la même aisance, dans les statues isolées, le bronze et le marbre, l'artiste aux aptitudes multiples, qui ne se confine pas dans une étroite spécialité, est bien de la race des grands maîtres tels qu'en possèdent, aux époques privilégiées, la Grèce antique et l'Italie de la Renaissance.

Il entre en scène à un moment où l'art grec, déjà tourmenté de besoins nouveaux, ne peut plus se

maintenir dans cet heureux équilibre, dans cette plénitude saine et forte qu'il avait connus au temps de Phidias. Mais, avec Scopas, il marche à d'autres conquêtes. Une âme d'artiste qu'on sent ardente, énergique, et qui allie à ces fortes qualités le goût de la grâce ionienne et de la délicatesse attique, imagine de traduire à la fois, par le mouvement et par l'expression, les émotions les plus intenses. Scopas interroge curieusement la vie sous tous ses aspects : la vie physique, qu'il étudie non plus seulement dans ses rythmes harmonieux et tranquilles, mais dans ses manifestations presque violentes; la vie morale, où il va de préférence chercher le drame, les angoisses douloureuses, le délire fou qui plonge dans l'extase une Ménade en proie à l'exaltation mystique. Novateur hardi, il rompt avec la tradition du ve siècle, attentive surtout au rythme des lignes du corps, sans que rien, sauf de rares exceptions, comme dans le *Marsyas* de Myron, vienne altérer la sérénité du visage. Il semble bien que, le premier, il ait fait concourir les traits du visage humain à l'expression des sentiments violents ou contenus, des passions qui agitent tout l'être, soit en donnant comme un accent tragique au dessin de la bouche et du front, soit en animant d'une vie intense le regard douloureux des yeux levés vers le ciel. Si les anciens disaient de lui qu'il a « donné la vie au marbre, » c'est que la recherche du pathétique est bien le trait dominant de son art.

FIG. 8, 9. — COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES.
DÉTAILS DE LA FRISE DU MAUSOLÉE.
Londres, British Museum.

Avec lui, la sculpture grecque devient expressive, et c'est là chose toute nouvelle. On conçoit aisément que les artistes de son temps, que ses successeurs, doivent quelque chose à ses leçons. Lysippe, dont l'activité remplit la seconde moitié du IVe siècle, n'échappe pas à son influence. Une de ses statues, connue par une copie retrouvée à Delphes, celle du Thessalien *Agias,* offre, pour le type du visage, certains traits « scopasiens ». Bien d'autres œuvres relèvent plus ou moins directement de la même tradition d'art. Nous ne parlons pas seulement du groupe des *Niobides,* au sujet duquel les critiques anciens prononçaient son nom. Mais les découvertes de Tégée ont rendu plus évidente la relation qu'on soupçonnait déjà entre le style de Scopas et celui de la célèbre *Victoire de Samothrace.* L'artiste qui, entre les années 306 et 294, sculptait cet ex-voto rappelant une victoire navale de Démétrios Poliorcète, et dressait à l'avant d'une trière de marbre cette fière figure de Victoire, s'inspirait à coup sûr de Scopas pour faire frissonner sur un corps superbe les plis de la draperie fouettée par le vent de mer. Il serait injuste de rendre le grand artiste responsable des excès où s'égare parfois le pathétique des sculpteurs hellénistiques. Pourtant, il est bien, avec Lysippe, le véritable précurseur de ces dramaturges de Rhodes et de Pergame, qui s'efforcent trop visiblement de faire, suivant le mot de notre Puget, « trembler le marbre » devant eux.

CHAPITRE III

SCOPAS ET LA SCULPTURE MONUMENTALE EN ASIE-MINEURE

Les sculptures du Mausolée d'Halicarnasse. — Les colonnes sculptées du nouvel Artémision d'Éphèse.

I

Depuis l'année 387, la région de l'Asie-Mineure appelée Carie était de nouveau incorporée au royaume de Perse, après avoir été, au ve siècle, une sorte de province hellénique, et payé tribut à la confédération maritime formée sous l'hégémonie d'Athènes. Une famille de dynastes y occupait le pouvoir, sous la suzeraineté assez débonnaire du roi de Perse. Lorsque le fondateur de la dynastie, Hécatomnos, mourut en 377, il eut pour successeur l'aîné de ses fils, Mausolos. Tout en portant officiellement le titre de satrape, Mausolos faisait figure de souverain indépendant et de prince philhellène. Il rédigeait ses décrets en grec, faisait figurer sur ses monnaies une tête d'Apollon

imitée des tétradrachmes de Rhodes, et embellissait sa résidence, Halicarnasse, suivant le goût hellénique.

Mausolos mourut en 353, laissant le pouvoir à sa sœur Artémisia, qu'il avait épousée suivant l'usage carien. La veuve du satrape lui fit de magnifiques funérailles et lui éleva un somptueux tombeau dont le nom, devenu comme un terme générique, a sauvé sa mémoire de l'oubli. Toute l'antiquité salua de son admiration le « Mausolée » d'Halicarnasse. Il fut compté parmi les sept merveilles du monde. Dans un des *Dialogues des morts* de Lucien, Mausolos, s'entretenant avec Diogène, s'enorgueillit de l'immortalité que lui assure ce fastueux édifice. « J'étais beau, grand, courageux dans les combats. Mais, ce qui est plus encore, j'ai, dans Halicarnasse, un tombeau immense, tel que jamais mort n'en a eu de plus splendide. » C'est que, en effet, Artémisia avait mis à l'œuvre les artistes les plus renommés. Les architectes étaient Satyros et Pythios; ce dernier devait, un peu plus tard, construire à Priène le temple d'Athéna Polias, un des chefs-d'œuvre de l'architecture ionique. Les sculpteurs étaient Scopas, alors dans tout l'éclat de sa réputation; Timothéos, qui avait fait ses preuves à Épidaure, et deux maîtres sans doute plus jeunes, Bryaxis et Léocharès. Artémisia ne vit pas la fin des travaux; elle mourut en 351, avant l'achèvement de l'édifice. Mais les artistes tinrent à honneur de le terminer pour leur gloire personnelle, et les deux

architectes, fiers de leur œuvre, écrivirent un ouvrage sur le Mausolée.

Le monument fut longtemps respecté. Sa destruction, commencée sans doute par des tremblements de terre, se poursuivit surtout à partir de l'année 1402, lorsque les chevaliers de Saint-Jean s'avisèrent d'y prendre des matériaux pour construire le château de Saint-Pierre. En 1522, la chambre funéraire existait encore, car, suivant une relation du temps, les chevaliers y pénétrèrent et y virent « un sépulcre avec son vase et son tymbre de marbre blanc, fort beau et reluisant à merveille ». Mais il ne restait plus pierre sur pierre quand le voyageur français Thévenot visitait, en 1665, la pauvre ville turque de Boudroum qui avait remplacé Halicarnasse. Pour retrouver les ruines du monument, il fallut les fouilles heureuses poursuivies en 1856 par le savant anglais C. T. Newton. C'est à lui que le British Museum doit de posséder le bel ensemble de sculptures et les morceaux d'architecture qui permettent de tenter une restitution du tombeau de Mausolos.

Quelques lignes de Pline, empruntées peut-être aux notes de voyage d'un touriste romain, Mucianus, constituent les seuls renseignements que l'antiquité nous ait laissés sur l'architecture du Mausolée. L'édifice avait une hauteur totale de 140 pieds grecs, soit $45^{m}92$. Les deux façades étaient moins longues que les côtés. Il était entouré d'une colonnade comptant trente-six colonnes et se terminait par une

pyramide de vingt-quatre degrés, que surmontait un quadrige de marbre exécuté par Pythios. C'est sur ces données, complétées fort heureusement par les trouvailles faites à Halicarnasse, que s'est exercée l'érudition des architectes. MM. Pullan, Fergusson, Oldfield, Stevenson, en Angleterre ; Bernier, en France ; Adler, en Allemagne, ont proposé des solutions qui varient notablement dans le détail. Nous ne pouvons nous attarder ici à les discuter. Ce qui est certain, c'est que le Mausolée était un temple-tombeau, dont les dispositions générales rappelaient celles du *Monument des Néréides* à Xanthos. Il comportait d'abord un grand soubassement rectangulaire, où s'ouvrait sans doute la porte qui donnait accès à la chambre funéraire. Sur ce haut piédestal se dressait le temple, d'ordre ionique, avec son naos entouré d'une colonnade. Mais ce qui valait au Mausolée sa réputation, c'était le véritable tour de force qu'avaient accompli les architectes, en couronnant l'entablement d'une haute pyramide, qu'il avait fallu, par d'ingénieux artifices de construction, évider à l'intérieur. Soutenue par une svelte colonnade, cette masse de marbre semblait audacieusement étayée par de frêles supports. C'est bien l'impression que traduisait le poète Martial, en parlant des « Mausolées suspendus dans le vide de l'air » *aere nec vacuo pendentia Mausolea* (*De Spectaculis*, I).

Outre le quadrige de Pythios, la décoration sculpturale comprenait trois frises distinctes et des statues

placées soit dans les entre-colonnements, soit aux abords du monument. Au dire de Pline, les quatre artistes venus de Grèce auraient ainsi réparti le travail entre eux : Scopas aurait exécuté les sculptures de la façade orientale; Bryaxis se serait attribué celles du Nord, Timothéos celles du Sud, et Léocharis celles de l'Ouest.

Une première frise, représentant une *Course de chars*, courait sur le soubassement. Elle est aujourd'hui à l'état de débris. Le plus important, parmi les morceaux subsistants, montre un aurige, penché sur son attelage, vêtu d'une longue tunique, dont la souple étoffe, fouettée par le vent, se creuse de longs plis sinueux. Dans cette figure pleine de vie, on aimerait à reconnaître l'inspiration de Scopas. La frise qui se développait à la partie supérieure du mur du naos, une *Centauromachie,* est trop mutilée pour retenir notre attention. Le British Museum possède heureusement une notable partie de la frise de l'ordre; le sujet était le *Combat des Grecs contre les Amazones.*

Assurément, le motif n'était point nouveau. Avant Scopas et ses collaborateurs, combien de fois la sculpture décorative ne l'avait-elle pas traité, soit dans les métopes du Trésor des Athéniens à Delphes, soit dans les frises du temple de Phigalie et d'Athéna Niké! Peut-être pouvait-il paraître moins défloré à Halicarnasse. Ce qui est sûr, c'est que si les sculpteurs du Mausolée n'ont pu se soustraire à certaines réminiscences, ils se sont gardés de copier servile-

ment leurs devanciers et ont bien fait œuvre personnelle.

Les dix-sept morceaux conservés à Londres ne sauraient avec certitude être distribués entre les quatre façades. Mais il en est au moins trois qui ont été trouvés à l'Est du Mausolée, c'est-à-dire du côté où, suivant la tradition, Scopas aurait seul travaillé. Et précisément, dans cette frise inégale de style et de facture, ces morceaux comptent parmi les meilleurs. Entre les Grecs et les Amazones, la lutte se poursuit dans une série d'engagements corps-à-corps, où l'artiste a trouvé matière à autant d'actions dramatiques. Ici, le Grec a le dessous. Il est tombé sur un genou, et se couvre de son bouclier pour parer le coup que va lui asséner la guerrière. Plus loin, un Grec barbu et casqué attaque furieusement une Amazone qui, le corps cambré dans une attitude de défense, brandit à deux mains sa double hache. Dans la violence du mouvement, sa tunique s'est entr'ouverte, laissant à nu le flanc gauche (fig. 8). Chose curieuse, ce dévoilement hardi crée une analogie surprenante entre l'Amazone et la *Ménade au chevreau* de Scopas. Ce rappel d'un motif si original et si nouveau n'équivaut-il pas à une signature? Et, dès lors, n'est-ce pas la main du maître de Paros qu'il faut reconnaître dans cette partie de la frise ? Au groupe des adversaires en présence en succède un autre, où l'issue du combat n'est plus douteuse. L'Amazone terrassée est tombée à la renverse, et le vainqueur s'apprête à la

frapper. Cependant une des guerrières, montée sur un cheval plein de feu, prend part à l'action. Par une manœuvre familière aux cavaliers scythes et asiatiques, elle s'est agilement retournée sur sa monture lancée au galop, et décoche une flèche tout en fuyant. A la suite, voici encore deux combattants aux prises. S'il fallait désigner les figures qui caractérisent le mieux le style de la frise, on choisirait celles-ci : un Grec au corps musclé et nerveux, se rejetant en arrière par un mouvement violent, et une Amazone lui courant sus, la hache levée, la chlamyde flottant au vent (fig. 9). On ne trouvera certes pas indigne de Scopas cette dernière figure dont l'exécution est aussi élégante qu'énergique.

Nous ne saurions ici passer en revue toute la frise. Aussi bien elle offre une succession de scènes qui ne laissent pas de se répéter, combats entre deux adversaires, luttes autour d'un blessé, mêlée ardente et furieuse où abondent les détails dignes d'attention, témoin une Amazone vue de dos, accourant au secours d'une de ses compagnes, figure charmante de vigueur et de grâce dans l'élan guerrier qui l'emporte. Les procédés de composition mériteraient une étude détaillée. Il est fort intéressant de voir comment, d'un thème aussi limité et à vrai dire aussi monotone, les sculpteurs ont su tirer des épisodes aussi variés, en épuisant toutes les combinaisons possibles ; comment ils ont fait la part très large au pathétique, opposant, par exemple, au geste impitoyable d'un

FIG. 10. — STATUE DE MAUSOLOS.
Londres, British Museum.

vainqueur l'attitude suppliante d'une Amazone terrassée. A ce point de vue, la frise est bien pénétrée de l'esprit du IVe siècle.

Tous les morceaux ne sont pas d'égale valeur. On trouverait à relever çà et là des sécheresses, des répétitions trop fréquentes des mêmes lignes. Mais, si l'on considère les parties qu'il est permis d'attribuer à Scopas, on est frappé du parti pris avec lequel le bas-relief est conçu et traité. On voit se poursuivre là l'évolution commencée avec la frise du temple d'Athéna Niké. Sur un champ laissé à dessein un peu vide, les figures s'espacent et se détachent nettement; les silhouettes sont soulignées par un vigoureux jeu d'ombres, résultant de la forte saillie du relief. Et l'exécution très accentuée, le modelé précis et nerveux, font parfois penser à un travail de ciselure en bronze.

A en juger par les nombreux fragments conservés au British Museum, les statues jouaient un rôle important dans la décoration du Mausolée. Par analogie avec le *Monument des Néréides*, on est fondé à croire que plusieurs d'entre elles étaient érigées dans les entre-colonnements. Il est moins facile d'attribuer une place au morceau le plus considérable, provenant d'une statue équestre colossale. C'est vraiment une œuvre de maîtrise que cet admirable corps de cheval lancé au galop, dont le cavalier était un personnage portant le costume perse, la tunique et les anaxyrides, sorte de large pantalon flottant. La figure est

d'un si beau jet, le travail du vêtement est d'une telle souplesse, qu'on voudrait pouvoir avec sécurité désigner celle des quatre façades d'où provient le fragment, ce qui équivaudrait à en nommer l'auteur. Un savant hollandais, M. J. Six, a essayé récemment de résoudre le problème en supposant l'existence de deux frontons. Le cavalier asiatique appartiendrait au fronton Ouest, œuvre de Léocharès, et représenterait Mausolos lui-même, chassant le lion ou la panthère. La conjecture est séduisante, encore que les deux frontons ne se comprennent guère sans un attique assez lourd, où ils seraient inscrits, et qui écraserait la colonnade. Mais ne peut-on aussi supposer un groupe indépendant, représentant une scène de chasse, qui aurait orné les abords du monument? Mêmes incertitudes en ce qui concerne les lions décoratifs dont on a recueilli une dizaine dans les fouilles. Étaient-ils disposés sur l'entablement, au pied de la pyramide, ou bien s'alignaient-ils en avant du soubassement? Si la question reste indécise, on n'hésite point sur le rôle qui leur était attribué. Ces grands fauves à la musculature nerveuse, au regard inquiet et guetteur, au mufle grondant, et dont la gueule entr'ouverte laisse voir la langue à demi pendante entre les crocs, sont bien les gardiens farouches qui veillaient sur la sépulture du satrape défunt. C'est là une vieille idée orientale, que les sculpteurs grecs avaient reprise à leur compte.

Tout au sommet de la pyramide, dominant le

monument, se dressait le quadrige de marbre sculpté par Pythios, œuvre colossale, dont les morceaux conservés à Londres permettent d'apprécier les dimensions. Il arrive rarement qu'un effet décoratif aussi puissant ne soit pas obtenu au détriment de l'art. Pourtant, on peut examiner, sans être déçu, un énorme buste de cheval, retrouvé avec le poitrail, et qui est encore muni de sa têtière de métal. Large d'encolure, avec une tête massive et solide, le cheval du Mausolée n'a pas la finesse nerveuse des coursiers du Parthénon. Il est plutôt apparenté aux robustes chevaux de la Renaissance italienne, à ceux qu'un Verrocchio ou un Donatello donnent pour monture à leurs cavaliers de bronze.

Si l'on souscrit aux théories communément acceptées, nous connaissons les deux personnages qui, debout sur la plate-forme du char, étaient ainsi glorifiés dans une sorte d'apothéose. C'étaient Mausolos et Artémisia. Le hasard a voulu, en effet, que la statue du satrape et celle de sa femme fussent sauvées de la destruction. Le sculpteur a représenté Mausolos dans une attitude solennelle, qui rappelle celle du Zeus carien, figuré sur les monnaies d'Halicarnasse (fig. 10). Vêtu d'une tunique et d'un manteau qui le drape avec noblesse, tenant sans doute le sceptre de la main gauche, Mausolos a toute la majesté qui convient au véritable dieu du temple-tombeau, au prince défunt héroïsé. Pourtant, ce n'est point là une image conventionnelle ; c'est un portrait. L'ovale

plein du visage, le front bas, au modelé très ressenti, les lèvres charnues, la barbe courte, la chevelure longue retombant le long du cou en boucles épaisses, tout cela constitue une physionomie qui n'a rien de grec, et dont les traits individuels semblent avoir été fidèlement interprétés. Le satrape apparaît comme un demi-barbare hellénisé. Dans la statue de femme où l'on s'accorde à reconnaître Artémisia, le visage a malheureusement disparu, sauf le front, qu'encadre une triple rangée de petites boucles, mode archaïque qu'avaient peut-être conservée les Cariennes. La longue robe, le manteau disposé suivant un agencement qui sera reproduit à satiété dans les statues honorifiques d'époque postérieure, ont fourni à l'artiste l'occasion de déployer toute la souplesse de son style dans une belle étude de draperie.

Si les deux statues prennent place sur le char, il est naturel d'en faire honneur à Pythios, l'auteur du quadrige. Mais les objections ne manquent pas contre cette théorie. Bien qu'elles soient colossales, les statues ont-elles des proportions en rapport avec celles des chevaux ? Mausolos n'ayant ni le costume ni l'attitude d'un conducteur de char, faut-il supposer un troisième personnage, une Victoire, par exemple, qui aurait conduit l'attelage ? Or, on n'en trouve aucune trace. Les difficultés disparaissent si l'on admet, avec M. Percy Gardner, que les statues de Mausolos et d'Artémisia se trouvaient plutôt à l'intérieur du monument, dans le naos du temple-tombeau,

où elles auraient joué le rôle de statues de culte. Dès lors, elles ne seraient pas de Pythios, et leurs auteurs devraient être cherchés parmi les quatre artistes venus de Grèce. Mais lesquels désigner ? Scopas s'était-il réservé la statue du satrape ? Et celle d'Artémisia, d'un style assez différent, ne serait-elle pas l'œuvre de Léocharès, qui, nous le verrons plus loin, s'était fait comme une sorte de spécialité dans le genre des statues-portraits ?

Toutes ces sculptures, auxquelles ont travaillé des mains différentes, n'en laissent pas moins une impression d'ensemble assez nette. Elles sont comme le manifeste d'un esprit nouveau, et cela est surtout bien apparent dans la grande frise, où éclatent la vie et la passion. Des critiques sévères l'ont jugée sans indulgence ; on a été jusqu'à prononcer le mot de décadence. Il est plus équitable de rendre justice aux artistes chercheurs qui, à l'exemple de Scopas, ne se sont pas résignés à copier leurs prédécesseurs et à faire du Mausolée un faux Parthénon.

II

En l'année 356 avant notre ère, le 6 du mois ionien Tauréon, un fou, Hérostratos, mettait le feu au vieux temple de l'Artémis d'Éphèse, construit au VIe siècle. La nuit même où l'incendie dévora l'Artémision, Philippe, roi de Macédoine, avait un fils, Alexandre. Il se trouva des gens d'esprit pour expli-

quer le désastre par cette coïncidence. Suivant le mot d'Hégésias de Magnésie, Artémis était alors absente de son temple ; elle l'avait quitté pour assister à la naissance du futur conquérant de l'Asie.

L'émoi fut grand à Éphèse. On décida la reconstruction immédiate du temple. Grâce aux dons qui affluèrent, l'architecte Kheirocratès se mit à l'œuvre, et un magnifique temple ionique s'éleva sur l'emplacement de l'ancien. Les travaux durèrent longtemps, car l'édifice n'était pas encore terminé en 334, lorsque Alexandre, allant en Asie, passa par Éphèse. Il est permis de croire qu'ils commencèrent entre 356 et 340. Cette date n'exclut donc point la possibilité que Scopas y ait pris part. Au dire de Pline, sur les cent vingt-sept colonnes que comptait le temple, trente-six étaient ornées de sculptures ; l'une d'elles avait été décorée par Scopas (*columnæ... cælatæ, una a Scopa*).

On s'expliquait difficilement ce qu'étaient ces colonnes sculptées dont parle l'écrivain latin, jusqu'au moment où les fouilles poursuivies à Éphèse, de 1863 à 1869, par l'architecte anglais Wood, livrèrent la solution du problème. Parmi les membres d'architecture provenant du nouvel Artémision, elles mirent au jour plusieurs tambours de colonne ornés de sculptures en relief, formant comme une frise circulaire. A n'en pas douter, cette décoration était réservée au tambour inférieur des colonnes de chaque façade. Sur ce point, on possède un témoignage fort

concluant, celui d'une monnaie impériale d'Éphèse reproduisant la façade principale du temple. D'autre part, les fouilles de M. Wood expliquaient encore cette dérogation très imprévue aux règles de l'ordonnance ionique. On découvrait, en effet, un autre tambour sculpté, celui-là d'un style archaïque, qui provenait du vieux temple édifié au VIe siècle. Kheirocratès avait donc respecté la tradition, et reproduit ce type fort rare de colonne : un fût qui semble protégé à sa base par une gaine ciselée.

L'étude des marbres éphésiens conservés au British Museum a permis en outre d'assigner leur place à de grand piédestaux carrés, couverts de sculptures en très fort relief. On y reconnaît des divinités marines, une Victoire conduisant un taureau, des scènes empruntées aux exploits d'Héraclès. C'étaient les bases des tambours, au moins pour les colonnes extérieures des deux façades.

De ces colonnes sculptées, une surtout retient l'attention par la beauté du style et l'intérêt de la composition (fig. 11). La scène représentée est un épisode de la légende d'*Alceste*. Sacrifiant sa vie pour sauver celle de son mari, Alceste est descendue aux Enfers ; mais les dieux, touchés de son dévouement, ont invoqué la clémence d'Hadès, et l'épouse d'Admète est rendue à la lumière. L'artiste a choisi le moment où la jeune femme, en présence d'Hadès et de Perséphoné, va remonter sur la terre, escortée par Hermès Psychopompe. D'un geste plein de grâce, Alceste

rassemble les plis de son manteau, comme pour se préparer au voyage. Debout près d'elle, le caducée à la main, la chlamyde enroulée autour du bras, Hermès dirige son regard vers les régions supérieures, où il a mission de ramener l'héroïne de la scène. Voici, d'autre part, un jeune dieu ailé, presque un adolescent, portant une épée suspendue à son côté ; c'est le dieu impitoyable de la Mort, Thanatos, dont l'arme terrible, suivant le mot d'Euripide, consacre aux dieux du monde souterrain celui de la tête duquel elle a touché un cheveu. D'un geste d'adieu, il salue comme à regret la victime qui lui échappe.

La sculpture monumentale du IVe siècle nous a laissé peu d'œuvres comparables à ce morceau de grand style, où l'influence de Scopas paraît manifeste, notamment dans la figure d'Hermès. Assurément, il serait fort téméraire d'en faire honneur au maître de Paros. Ce serait un singulier coup de hasard que l'unique tambour de colonne sculpté par lui fût précisément celui qui nous a été conservé. Mais Scopas avait à Éphèse des collaborateurs et peut-être des élèves; son âge, sa réputation, lui donnaient une grande autorité. Ce n'est donc pas abuser de l'hypothèse que de reconnaître ici le reflet de son style.

La présence à Halicarnasse et à Éphèse de maîtres venus de Grèce marque une date importante dans l'histoire de l'art. Avec Scopas et ses émules, dont deux au moins sont des Attiques, le contact s'établit entre de florissantes écoles et ces régions de l'Ionie

Fig. 11. — Tambour de colonne sculpté provenant du nouvel Artémision d'Éphèse.
Londres, British Museum.

où jadis l'art naissant des Hellènes avait fait son apparition. C'est comme le signal d'une renaissance qui s'épanouit dans le prodigieux développement de l'architecture ionienne. La sculpture y a sa part. Bientôt même, sous les successeurs d'Alexandre, c'est en Asie-Mineure qu'elle produira les fruits les plus savoureux de sa féconde arrière-saison.

CHAPITRE IV

PRAXITÈLE

I. SON ŒUVRE

Les faits biographiques et les dates de quelques œuvres. — Les travaux dans le Péloponèse ; les *Muses* de Mantinée. — Les types masculins et l'évolution du rythme : les *Satyres*, les *Éros*, l'*Apollon Sauroctone*. — L'*Hermès* d'Olympie. — Les types féminins : les statues d'*Aphrodite* et la *Cnidienne*. — L'*Artémis Brauronia*. — La question des *Thespiades*.

I

Fils de Képhisodote, le maître de l'*Eiréné*, originaire du dème d'Eirésidai, Praxitèle est un pur Attique, et c'est bien la qualité d'Athénien que lui donne une inscription recueillie près de Thespies. Il appartient à une famille où la profession de sculpteur paraît avoir été héréditaire, et lui-même fait souche d'artistes. Un de ses fils, Képhisodote le jeune, porte le nom de son grand'père. Il est même permis de rattacher à sa descendance un Praxitèle, Athénien comme lui, qui a travaillé à Delphes au IIIe siècle. Par sa naissance,

par son éducation, car il a, suivant toute vraisemblance, reçu de son père ses premières leçons, il est donc bien un fils d'Athènes, et nul mieux que lui n'en représente l'esprit dans l'art du IVe siècle.

Quelques détails biographiques bien insuffisants, quelques renseignements sur des œuvres datées, permettent de fixer tout au moins les principaux jalons de sa carrière artistique. On peut placer vers 390 la date de sa naissance. Entre les années 370 et 365, sa réputation est déjà faite. C'est le moment où le succès de la politique thébaine dans le Péloponèse et les victoires d'Épaminondas permettent aux habitants de Mantinée de reconstruire leur ville ruinée par les Spartiates, et de restaurer leurs sanctuaires. Un de ces temples, le Létôon, vient d'être achevé. Praxitèle reçoit la commande du groupe de *Latone* et de ses enfants qui doit y être placé, et peut-être le choix d'un sculpteur athénien est-il la conséquence des propositions d'alliance faites à Athènes, en 366, par un envoyé mantinéen. C'est le temps où Képhisodote travaille pour une autre ville arcadienne, Mégalopolis, et l'on a pu supposer que le jeune sculpteur accompagne son père dans le Péloponèse. Nous attribuerions volontiers à cette première période de son activité un groupe exécuté pour un temple de Mégare, et dont le sujet était le même que celui du groupe de Mantinée. Mais c'est à Athènes que s'écoulent les années de sa vie les plus fécondes et les plus glorieuses.

Se représenter Praxitèle jeune et célèbre, riche, puisqu'il peut supporter la charge coûteuse d'une chorégie, mêlé à la société la plus brillante d'Athènes, menant de front le travail et le plaisir, c'est à quoi nous invite l'histoire bien connue de sa liaison avec Phryné. Arrivée encore enfant à Athènes après la ruine de sa ville natale en 372, la Thespienne Phryné y avait pris rang parmi les courtisanes célèbres que le poète comique Timoclès met plaisamment en scène. A côté des Nannion, des Pythioniké, des Khrysis, des Lépadion, elle fait figure par sa beauté et par sa fortune. Entre les années 360 et 350, elle est dans tout l'éclat de ces charmes auxquels, si l'on en croit la tradition, elle dut son acquittement à la suite d'un procès pour impiété. Est-il besoin de rappeler l'histoire devenue légendaire que nous a transmise Plutarque, et le geste audacieux de l'avocat Hypéride, dévoilant brusquement devant le tribunal la gorge et les flancs impeccables de sa belle cliente? Récit quelque peu suspect, à vrai dire, car le poète Posidippe raconte l'affaire tout autrement : Phryné supplia humblement ses juges, et « sauva sa vie à grand'-peine avec des larmes ». Certaines œuvres de Praxitèle se placent à coup sûr dans cette période de 360 à 350, au temps où Phryné est sa maîtresse : d'abord les deux *Aphrodite* de Cos et de Cnide, non point tant en raison de la tradition suivant laquelle la courtisane de Thespies aurait servi de modèle pour *la Cnidienne*, que parce que les deux statues sont

contemporaines, et que l'exécution de l'*Aphrodite* de Cos a dû suivre d'assez près le synoecisme de Cos, en 365 ; ensuite, le portrait de Phryné dont elle fait don à un temple de Thespies ; enfin, et sans doute possible, le *Satyre* de la rue des Trépieds et l'*Éros* de Thespies. On connaît l'anecdote que Pausanias ne manque pas d'enregistrer, et que bien des touristes, arrêtés devant la statue de la rue des Trépieds, durent entendre conter par les guides. Comme Praxitèle avait laissé à Phryné le choix de sa meilleure œuvre sans la désigner autrement, celle-ci s'avise d'un expédient pour se renseigner. Un jour que Praxitèle est chez elle, un esclave accourt effaré, annonçant que l'atelier du sculpteur est en feu, et que beaucoup de statues ont péri, pas toutes cependant. « Pourvu, s'écria Praxitèle, que les flammes aient épargné l'*Éros* et le *Satyre !* » Phryné le rassure, et, sûre de son choix, jette son dévolu sur l'*Éros* qu'elle consacre au temple de Thespies.

Quelques faits assez précis peuvent encore être relevés pour la période où Praxitèle est en pleine maturité. Il semble qu'à l'exemple de Scopas il ait été attiré vers l'Asie-Mineure, où de grands travaux réclament le concours des artistes d'Athènes. Un texte douteux le cite parmi les sculpteurs du Mausolée. On peut admettre, avec plus de confiance, qu'il exécute un autel orné de sculptures pour le nouvel Artémision d'Éphèse, édifié après l'incendie du vieux temple, c'est-à-dire après 356. C'est sans

doute à la suite de ce séjour à Éphèse qu'il reçoit la commande d'une *Aphrodite* pour l'Adonion d'Alexandrie de Carie. En 346, il est de retour à Athènes, car c'est l'année où les Athéniens font, dans le sanctuaire d'Artémis Brauronia, la dédicace de la nouvelle statue de culte dont il est l'auteur. Enfin, on a de bonnes raisons pour placer un peu après 343 l'exécution de l'*Hermès* d'Olympie. A cette date, le parti aristocratique d'Élide a conclu une alliance avec les Arcadiens et s'est rapproché de Philippe de Macédoine. La statue consacrée dans l'Héraion est comme le gage religieux de cette alliance. Nous ignorons la date de la mort de Praxitèle. Mais tout porte à croire qu'il ne voit pas le triomphe des armes macédoniennes, à Chéronée et la déchéance politique d'Athènes.

II

On voudrait pouvoir suivre pas à pas la formation et le développement du style de Praxitèle, mesurer la part qui revient aux enseignements de son père Képhisodote, et surprendre, dans ses œuvres de jeunesse, les premières manifestations d'un génie original qui se cherche encore. On voudrait savoir, autrement que par le témoignage insuffisant des monnaies, comment il avait traité, pour Argos, le sujet de *Latone* associée à *Chloris*, être renseigné sur la *Tyché* de Mégare et sur le groupe de Mantinée, où il avait représenté *Latone et ses enfants*. Mais si ces

œuvres sont perdues pour nous, une heureuse fortune nous a au moins rendu une série de bas-reliefs originaux qu'il est permis d'attribuer à la période de ses débuts.

En 1887, M. G. Fougères découvrait à Mantinée, dans le dallage d'une église byzantine, trois bas-reliefs qui provenaient à coup sûr d'une grande base. Entre les scènes qui y figurent et le sujet que Pausanias signale, non sans quelque négligence, sur la base du groupe de *Latone*, il y a une relation évidente. « Une Muse et Marsyas jouant de la flûte » écrit le voyageur grec ; s'il y avait regardé de plus près, il aurait dit : « Apollon, Marsyas et les Muses », car c'est bien la lutte musicale d'Apollon et du Satyre en présence des Muses que le sculpteur a représentée. Voici d'abord les principaux acteurs : Apollon en longue robe de citharède, tenant sa cithare, assistant impassible aux vains efforts de son adversaire ; en face de lui, Marsyas soufflant éperdûment dans sa double flûte, avec des contorsions du buste déhanché ; au centre, un esclave scythe armé d'un couteau, et attendant le verdict pour infliger au Silène le supplice prévu et l'écorcher tout vif. Sur les deux autres dalles, groupées par trois, six Muses assistent à la lutte (fig. 12 et 13), et sans doute un autre trio complétait le chiffre des neuf sœurs sur une plaque qui n'a point été retrouvée. Nous ne rouvrirons pas ici les controverses qu'a provoquées l'étude de ces sculptures. Des critiques défiants y ont vu une œuvre éclectique, datant

du IIe siècle avant notre ère. Récemment, un savant hellène, M. Svoronos, les considérait comme n'ayant rien de commun avec le groupe praxitélien, et y reconnaissait les débris d'une petite tribune de marbre provenant du théâtre, et ayant servi pour les concours musicaux. A l'examen, nous ne trouvons aucune raison de douter que ces bas-reliefs aient décoré la base du groupe de Praxitèle, et dès lors nous pouvons les considérer comme ayant été exécutés sinon par lui, au moins dans son atelier et sous sa direction. Or, on y constate, sans trop de surprise, des réminiscences de l'art du Ve siècle. Le Marsyas dérive en droite ligne de celui de Myron. Deux des Muses procèdent de figures de la frise du Parthénon. Mais ce sont bien des créations d'un art nouveau que ces trois Muses réunies sur une autre plaque, l'une tenant des flûtes, le manteau coquettement rejeté sur l'épaule gauche, une autre strictement drapée, avec un arrangement de plis libre, familier et pittoresque, la troisième assise sur un rocher, effleurant les cordes d'une mandoline, toutes trois apparentées de très près aux figurines tanagréennes dont elles semblent être les sœurs aînées (fig. 13). Dès lors, ces bas-reliefs prennent pour nous une singulière valeur, car ils sont les témoins d'une évolution de style manifeste : ils nous apprennent avec quel sentiment tout nouveau Praxitèle conçoit la forme et le mouvement de la draperie dans les figures féminines.

Il est aujourd'hui possible d'en rapprocher une autre

FIG. 12, 13. — MUSES.
BAS-RELIEFS DE LA BASE DE MANTINÉE.
Athènes, Musée national.

œuvre décorative provenant également de son atelier. D'après une inscription datant du IIe siècle avant notre ère, Praxitèle, deux fois vainqueur aux concours dionysiaques, en qualité de chorège, avait, suivant l'usage, consacré les deux trépieds qui étaient le prix de la victoire. Et l'inscription fait allusion aux sujets qui décoraient les supports : « Niké, que Praxitèle a placée sous les deux trépieds comme parèdre de Dionysos ». M. Benndorf a fort justement reconnu qu'une base triangulaire, découverte à Athènes dans le voisinage de la rue des Trépieds, n'était autre qu'un de ces supports. Sur chacune des faces est une figure en relief : un Dionysos tenant un canthare, noblement drapé dans un large manteau ; une gracieuse Niké qui tient une œnochoé ; une autre qui s'avance, une phiale à la main, la tête inclinée, grave et solennelle sous le manteau qui l'enveloppe étroitement. Que ces bas-reliefs aient été exécutés pour ainsi dire sous l'œil de Praxitèle et d'après ses esquisses, on n'en saurait douter. Or, il est intéressant d'y constater, comme dans les sculptures de Mantinée, des réminiscences du Parthénon. La Niké à la phiale est comme une sœur cadette des jeunes filles qui défilent dans la procession des Panathénées.

III

Avec la base de la rue des Trépieds, nous sommes arrivés au temps où Praxitèle, jeune encore, mais

déjà dans tout l'éclat de sa réputation, travaille à Athènes et y signe plusieurs de ses œuvres les plus renommées. Essayer de les répartir suivant un ordre chronologique serait une entreprise quelque peu chimérique. Mais comme ses chefs-d'œuvre sont des statues isolées, que le rythme est l'objet de ses constantes préoccupations, il est possible de chercher quelles modifications successives il y introduit. Nulle part le progrès ne se manifeste avec plus d'évidence que dans les statues du type masculin.

On connaît déjà, par l'anecdote relative à la ruse de Phryné, le *Satyre* auquel l'artiste attachait tant de valeur. Il avait pris place sur un monument choragique de la rue des Trépieds, à côté d'un Éros et d'un Dionysos, que M. Bienkowski a proposé de reconnaître dans un groupe de Naples et qui étaient l'œuvre du sculpteur Thymilos. Suivant toute vraisemblance, c'était un bronze. Pausanias le décrit comme un adolescent faisant le geste de verser à boire. Or, il en existe une quinzaine de répliques, répondant assez fidèlement à ce signalement pour que l'identification ne souffre aucun doute. Les meilleures se trouvent à Dresde (fig. 14), au Musée national de Rome et au *Museo civico* de Palerme. Le *Satyre versant à boire* est un jeune garçon aux formes robustes, au visage fin et régulier. Des attributs qui, dans l'art antérieur, caractérisent l'animalité lascive de sa race, il n'a gardé que les oreilles de chèvre pointant parmi les boucles drues de sa chevelure; sa

tête est ceinte d'un bandeau auquel s'attachent des baies de lierre. L'objet qu'il tient élevé de la main droite est, non point une grappe de raisin, comme dans la réplique mal restaurée du Musée national de Rome, mais une œnochoé d'où un filet de vin coule dans la coupe que porte la main gauche. Il semble bien que, pour l'attitude, Praxitèle se soit souvenu des modèles antérieurs, tels, par exemple, que *l'Athlète verseur d'huile*, œuvre attique du ve siècle. Mais, d'autre part, la pose de la jambe traînante rappelle le rythme cher à Polyclète et à l'école argienne. Au temps où il exécute le *Satyre* de la rue des Trépieds, l'artiste subit donc l'influence lointaine du style polyclétéen et il en est encore à s'inspirer des rythmes traditionnels. Sa personnalité s'accuse surtout dans la nouveauté du type, dans la conception de cette élégante figure de Satyre, qui a dépouillé sa physionomie presque bestiale pour devenir un bel éphèbe, l'échanson de Dionysos.

L'*Éros* dédié par Phryné dans un temple de Thespies est contemporain du *Satyre*. Peu d'œuvres praxitéliennes ont été plus populaires dans l'antiquité. A l'époque romaine, les touristes faisaient tout exprès, pour le voir, le voyage de Thespies, devenue une ville morte et déchue de sa prospérité. Néron finit par le faire transporter à Rome. Les poètes de l'*Anthologie* l'ont célébré en jolis vers, jouant à l'envi sur ce thème de l'Éros donné par le sculpteur à sa maîtresse, « un Amour pour prix de l'amour ». Une

épigramme le fait parler ainsi : « Si je lance des philtres, ce n'est pas avec mes flèches, mais par la fixité de mon regard ». On imagine donc l'Éros de Thespies représenté au repos, plutôt qu'en archer décochant une flèche, la physionomie malicieuse, avec un regard sournois et comme en dessous. Faut-il le reconnaître dans l'original d'où dérivent plusieurs copies, entre autres une statue de Naples et le torse du Vatican découvert à Centocelle, sur la voie Labicane ? Ce dernier est, à vrai dire, une œuvre romaine du Ier siècle de notre ère, et d'ailleurs nous savons que ce même type apparaît plus d'une fois avec les attributs du Génie de la Mort. Il est donc prudent de considérer l'identification avec l'*Éros* thespien comme une hypothèse qui n'est point démontrée.

Les habitants de Parion, en Mysie, étaient très fiers de posséder un *Éros* du maître athénien et ils paraissent l'avoir jalousement gardé, car il était encore en place dans le même sanctuaire à l'époque romaine. Des monnaies de la ville mysienne, frappées au temps d'Antonin le Pieux, nous en ont conservé la silhouette. Celle-ci est assez caractéristique pour qu'on puisse reconnaître une copie de l'*Éros* dans la statue du Louvre dénommée le *Génie Borghèse*. Copie assurément insuffisante et dénaturée encore par une mauvaise restauration du bras gauche. En réalité, ce bras gauche était ramené vers la hanche et soutenait une draperie tombante ; mais c'est bien un

FIG. 14. — SATYRE VERSANT A BOIRE.
Dresde, Albertinum.

rythme praxitélien de la première manière que détermine le hanchement du corps.

S'il faut en croire le rhéteur grec Callistrate, Praxitèle aurait exécuté en bronze un troisième *Éros* dont nous ignorons l'histoire. Bien que le témoignage soit quelque peu suspect, il semble cependant bien qu'il s'agisse d'une œuvre réelle. Le dieu était debout, fléchissant le bras droit ramené sur la tête, tenant l'arc de la main gauche. L'attitude « faisait saillir le flanc où s'amollissait la dureté du bronze ». Or, telle est bien la pose d'une élégante statue du Louvre, trouvée au Palatin, dans les jardins Farnèse et dont une réplique se trouve au musée de Parme. Abstraction faite des restaurations dues au sculpteur Steinhaeuser, il reste un gracieux corps d'adolescent, aux formes sveltes, dont le poids est supporté par la jambe gauche; la tête est légèrement inclinée et le mouvement du bras droit relevé répond bien à la description de Callistrate. De toutes les statues conservées qui peuvent prétendre à la qualification d'*Éros* de Praxitèle, celle-ci est en mesure de faire valoir les titres les plus décisifs.

Il suit de là que les *Éros* du maître athénien semblent appartenir encore à sa période de jeunesse. Le rythme en est tranquille et relève, à certains égards, de la tradition classique. Mais nous devons faire crédit à Praxitèle et croire que toute sa maîtrise éclatait dans le modelé de la chair adolescente, où s'épanouissait, suivant le mot de Callistrate, « la fleur

de la vie ». Nul doute aussi qu'il n'ait, le premier, fait passer dans l'expression du visage ce charme vainqueur et redoutable que la poésie grecque avait depuis longtemps prêté au jeune dieu. « Éros, s'écrie le vieux poète Ibycos, sous l'ombre de ses noirs sourcils, me regarde avec un sourire fascinateur, et, par mille caresses attirantes, me séduit et me jette dans l'immense filet de Kypris. »

Praxitèle manifeste une prédilection marquée pour l'attitude du repos, si propre à faire valoir le jeu flexible des lignes du corps. Mais voici que, dans une série de statues appartenant à la période de sa maturité, le rythme devient singulièrement plus expressif, plus apte à traduire la nonchalance paisible du corps humain surpris dans une pose pleine d'abandon. Ce qui le détermine, c'est la mise hors d'aplomb du corps, grâce à un soutien extérieur. Et c'est là, au moins dans ses applications les plus originales, une invention du maître athénien.

Elle apparaît, avec toutes ses conséquences, dans le *Satyre au repos,* dont il existe de nombreuses répliques. Est-ce là le Satyre que l'antiquité saluait comme un chef-d'œuvre et qu'on avait surnommé le *Périboétos,* c'est-à-dire le *fameux ?* Celui-ci, au dire de Pline, était groupé avec Dionysos et Méthé, la personnification de l'Ivresse. On a pu tirer argument de ce fait pour rejeter l'identification. Toutefois, rien ne prouve que les figures du groupe fussent étroite-

ment liées, au point que l'une d'elles, le *Satyre,* n'ait pu être reproduite isolément. La multiplicité des répliques conservées tend plutôt à faire croire que l'original si souvent copié est bien le *Périboétos.* Une statue du Capitole nous en a conservé l'ensemble (fig. 15). Accoudé du bras droit sur un tronc d'arbre, une peau de panthère jetée en écharpe autour du buste, la main gauche appuyée contre la hanche, l'autre tenant une flûte, le jeune Satyre s'abandonne à la joie de vivre. Son visage, encadré par les boucles épaisses de la chevelure, s'éclaire d'un demi-sourire, comme s'il poursuivait quelque vision joyeuse. Grâce au point d'appui qu'il trouve dans le tronc d'arbre, le buste a dévié de son aplomb, et la jambe droite, détendue paresseusement, passe derrière la gauche, qui seule concourt à la stabilité de l'attitude. Nul doute que l'artiste n'eût modelé avec amour cette hanche saillante, ces flancs aux courbes harmonieuses; à défaut de l'original, nous pouvons en juger tout au moins par une copie qui a toute la saveur d'une œuvre de maître, par le beau torse du Louvre, découvert au Palatin.

Que le point d'appui soit placé plus haut, le rythme se modifie, et la pose du *Satyre* devient celle de l'*Apollon tueur de lézard (Sauroctonos).* Praxitèle s'était sans doute inspiré d'une vieille statue de culte ayant pour attribut un lézard. Mais, comme l'avait fait Scopas dans son *Apollon au rat,* il avait rajeuni le motif que lui fournissait une tradition

locale, et conçu son œuvre fort librement. On peut en juger par les meilleures répliques conservées du *Sauroctone*, un bronze de la villa Albani, un marbre du Louvre (fig. 16) et un autre du Vatican. A voir ce jeune garçon qui, une flèche à la main, vise attentivement un innocent lézard grimpant le long d'un tronc d'arbre, on a comme l'impression d'un sujet de genre. Aussi bien, ce dieu qui semble se divertir à un amusement puéril, l'artiste en a fait un adolescent dont les formes ambiguës ont quelque chose de la mollesse féminine, et ce caractère est encore souligné par l'agencement de la chevelure, par les larges bandeaux que serrent un lien d'où s'échappent deux coques. Mais il faut surtout noter ceci : le rythme marque un progrès nouveau sur celui des figures simplement accoudées. C'est beaucoup plus haut, juste au niveau du visage, que le coude gauche trouve son point d'appui. Dès lors, le mouvement de l'épaule relevée fait valoir la souple flexion du torse, la ligne coulante et flexueuse de toute la silhouette.

La seule œuvre originale que nous possédions de Praxitèle appartient à la fin de sa carrière. L'*Hermès portant Dionysos enfant* (fig. 17), que les fouilles allemandes d'Olympie nous ont rendu en 1877, n'était pas une des statues les plus célèbres du maître athénien. Quelques mots de Pausanias en constituent toute l'histoire. Les Romains, qui pillèrent

FIG. 15. — SATYRE ACCOUDÉ.
Rome, Musée du Capitole.

sans scrupule les sanctuaires grecs, la laissèrent en place dans l'Héraion, où elle a été retrouvée. Est-il cependant besoin d'insister sur la valeur inestimable que prend pour nous un marbre où le travail du ciseau de Praxitèle apparaît encore dans toute sa fraîcheur ? Le sujet traité par l'artiste n'était pas nouveau. Déjà, au ve siècle, la peinture de vases s'en était inspirée. Mais les événements que la statue devait commémorer, à savoir l'alliance des Éléens et des Arcadiens, lui donnaient une sorte d'actualité. Hermès, le dieu arcadien, est fraternellement associé à Dionysos, la divinité de l'Élide. Il a reçu mission de porter aux Nymphes de Nysa l'enfant divin qui doit leur être confié ; il s'est arrêté en route pour une courte halte, et a jeté sur le tronc d'arbre auquel il s'accoude la chlamyde qu'il vient de dépouiller. Par manière de jeu, il montre à son petit compagnon un objet qu'il tenait élevé de la main droite, et qui a disparu avec le bras brisé au dessus du coude. Si l'on se fonde sur le témoignage de deux peintures pompéiennes et de petits bronzes gallo-romains reproduisant un motif analogue, c'est une grappe de raisin qui excite ainsi la convoitise de l'enfant. On comprend très bien que l'art industriel ait pu transposer ce sujet en scène de genre, et, comme dans une terre cuite du Louvre, substituer à Hermès un vieux Silène chauve et ventru. Mais Praxitèle a relégué au second plan le détail anecdotique et traité avec une indifférence manifeste la figure de l'enfant.

En réalité, ce qui attire et retient l'attention, c'est Hermès, le beau et jeune dieu, devenu pour un moment le protecteur du petit Dionysos, et se prêtant à son rôle avec une sorte de condescendance hautaine. Son visage ne reflète pas, comme celui de l'*Eiréné* de Képhisodote, un sentiment de tendre sollicitude. Il semble à peine s'intéresser au jeu, et ce n'est point sur l'enfant que se porte son regard, dirigé au loin et comme perdu dans l'espace.

Il serait superflu de décrire longuement une œuvre que la photographie et le moulage ont rendue bien vite populaire. Mais si l'on peut, d'après un moulage, apprécier la grâce aisée et libre de l'attitude, qui met en évidence les courbes harmonieuses du torse, c'est seulement en présence de l'original qu'on a le sentiment exact de la valeur du modelé. La blancheur opaque du plâtre l'alourdit et l'épaissit. Pour en goûter les subtiles nuances, il faut voir les caresses de la lumière glisser sur le marbre de Paros, dont l'épiderme prend de chaudes transparences, tandis qu'un souple jeu d'ombres y fait courir le frisson de la vie. La tête est essentiellement caractéristique du style praxitélien. Le type du visage est bien attique, et, comme l'a démontré M. Kékulé, il trahit une parenté évidente avec celui des têtes athlétiques de Myron. Mais il y a quelque chose de plus. Ce qui est bien particulier à Praxitèle, c'est le contraste voulu qu'offre le travail très libre de la chevelure avec l'exécution si poussée des chairs; c'est

la forme un peu tourmentée du front, traversé d'un pli ; c'est encore le rendu des yeux, où la saillie de la paupière inférieure est amortie, comme effacée, et se relie par une transition à peine sensible aux plans de la joue. Avec ce modelé subtil, tout en nuances, le visage de l'*Hermès* n'est pas celui d'un athlète où domine seulement l'expression de l'énergie physique ; c'est celui du bel éphèbe grec, qui résume en lui la culture la plus raffinée du corps et de l'esprit. Si l'on considère l'ensemble de la statue, voici enfin un caractère qui se dégage bien nettement. Le sculpteur qui l'a conçue est un coloriste. C'est avec un sentiment très vif des valeurs que Praxitèle a opposé au travail des chairs, si amoureusement caressé, celui de la draperie dont les plis froissés donnent, à s'y méprendre, l'illusion de la réalité ; c'est en peintre qu'il a soutenu, par ces accents de vigueur, les tonalités plus légères et plus fondues du corps de l'*Hermès*, et nous surprenons là un des traits les plus originaux de son style.

Nous ne pouvons que signaler d'un mot les autres statues de dieux attribuées par les textes à Praxitèle et dont nous ne sommes pas en mesure de désigner des copies certaines. Le maître athénien avait traité plusieurs fois le type de Dionysos dans une statue qui se trouvait à Élis, dans une autre que décrit le rhéteur Callistrate, et qu'on a proposé d'identifier avec un bronze du Louvre de l'ancienne collection

Sambon. Dionysos figurait aussi dans le groupe dont faisait partie le *Périboétos*. Pline le désigne sous le nom de *Liber pater*, et, dès lors, il est possible que le dieu fût représenté dans l'âge de la maturité, tel, par exemple, que nous le montre la statue du Vatican, improprement qualifiée du nom de *Sardanapale*. Le dieu barbu et drapé dans un ample manteau a certains traits communs avec le Dionysos de la base choragique dont nous avons signalé le caractère praxitélien. Enfin, Praxitèle avait, à l'exemple de plusieurs de ses contemporains, mis son talent au service de riches particuliers. Il avait signé une statue funéraire de cavalier debout près de son cheval, qu'on voyait à Athènes au cimetière du Céramique.

Depuis que la découverte de l'*Hermès* d'Olympie a fourni un terme de comparaison, la critique savante s'est efforcée de grouper autour du nom de Praxitèle un certain nombre d'œuvres qui semblent relever directement de son style. Est-il besoin de dire que ce genre d'identification fait une large part à l'hypothèse ? Ainsi, une tête d'*Héraclès* jeune, qui, de la collection Aberdeen, a passé au British Museum, est apparentée d'assez près à celle de l'*Hermès*, et la fraîcheur de l'exécution la désigne comme un original grec. Mais est-elle l'œuvre de Praxitèle ou celle d'un de ses élèves ? Le même doute est permis au sujet d'un buste du Musée national d'Athènes, trouvé à Éleusis en 1885, dans un petit sanctuaire d'Hadès (fig. 18). Il

représente un jeune garçon, dont le visage est encadré par une épaisse chevelure qui foisonne en désordre. Le front bas sous les boucles qui s'y tordent symétriquement, les traits un peu lourds, composent une physionomie de jeune paysan, éclairée d'une expression de rêverie mystique, grâce à la direction du regard tourné vers le ciel. Or, une inscription trouvée dans le voisinage contient une dédicace à un héros local, Eubouleus, qui joua son rôle dans la légende éleusinienne. C'est le jeune porcher qui fut témoin de l'enlèvement de Perséphoné par Hadès. D'autre part, sur un hermès de la Galerie lapidaire du Vatican, on lit une inscription grecque qui le désigne comme l'*Eubouleus de Praxitèle*. Il était donc fort séduisant de reconnaître, dans le buste d'Éleusis, cet Eubouleus de Praxitèle, dont un amateur romain aurait possédé une copie, et c'est ce que firent simultanément MM. Benndorf et Furtwaengler. Pourtant, il ne faut pas se hâter de conclure à une identification certaine. Tandis que le caractère mythologique d'Eubouleus reste indécis, le buste en question offre d'étroites analogies avec d'autres têtes trouvées également à Éleusis et qui ont tous les droits au nom de Triptolème. Et l'on ne peut oublier que Praxitèle était l'auteur d'un *Triptolème*, plus tard transporté à Rome. S'il y a dans le marbre d'Éleusis des traits praxitéliens, ce qui est indéniable, on y relève aussi une certaine mollesse d'exécution, comme s'il était l'œuvre d'un élève de Praxitèle s'inspirant

d'un type de Triptolème créé par son maître. Telle est la conclusion à laquelle nous croyons pouvoir nous tenir.

IV

La gloire de Praxitèle, c'est d'avoir, dans ses statues d'Aphrodite, réalisé l'idéal de la beauté féminine. Un maître, épris des délicatesses de la chair, pouvait-il mieux donner la vie à son rêve de grâce, qu'en modelant le corps divin où triomphe la plus pure perfection des formes? Si la prédilection manifestée pour certains sujets équivaut à une confidence de l'artiste, en traitant jusqu'à cinq fois le type d'Aphrodite, Praxitèle a témoigné de la séduction qu'exerçait sur lui le prestige du charme féminin. Il a signé des statues d'Aphrodite pour les sanctuaires de Thespies, de Cos, de Cnide, pour l'Adonion d'Alexandrie de Carie. Toute l'antiquité saluait un chef-d'œuvre dans *la Cnidienne*. Et pourtant, Praxitèle lui avait lui-même donné une rivale, une *Aphrodite* de bronze qu'on voyait à Rome au temps de Pline, et dont nous ne savons malheureusement rien de plus.

On est fondé à reconnaître une réplique de l'*Aphrodite* de Thespies dans une statue du Louvre trouvée à Arles, et restaurée inexactement par le sculpteur Girardon. La *Vénus d'Arles* est drapée à mi-corps ; de la main gauche elle tenait le miroir

Fig. 16. — Apollon Sauroctone.
Musée du Louvre.

vers lequel elle incline son visage, et de la droite elle donnait le dernier pli aux bandeaux de sa chevelure. Les formes du corps sont juvéniles et un peu minces; par son arrangement, la draperie rappelle encore celle de l'*Eiréné* de Képhisodote, et à tous ces indices, on peut désigner l'*Aphrodite* de Thespies comme une œuvre de jeunesse. Mais la tête est charmante de grâce, avec son expression de coquetterie qui semble s'ignorer.

Il nous faut aujourd'hui quelque effort de réflexion pour nous rendre compte que l'art grec n'est arrivé que par étapes au dévoilement complet dans la figure d'Aphrodite. La sculpture du ve siècle ne la conçoit pas autrement que sévèrement drapée. C'est avec Praxitèle et ses contemporains, avec Scopas, auteur d'une *Aphrodite nue (nuda Venus)*, que la draperie de la déesse commence à glisser de ses épaules et met à découvert les formes du torse. Nous ignorons s'il faut attribuer à Praxitèle le coup d'audace qui dévoile tout le corps dans sa nudité triomphante, et si *la Cnidienne* n'a pas eu une sœur aînée. Ce qui est sûr, c'est que vers 360, les scrupules religieux pouvaient encore s'alarmer de cette hardiesse. On le voit bien par l'anecdote que raconte Pline au sujet de l'*Aphrodite* de Cos et de *la Cnidienne*. Les deux statues étaient en vente dans l'atelier du sculpteur, l'une voilée, l'autre nue. Praxitèle ayant laissé le choix aux gens de Cos, ceux-ci se décidèrent pour la statue drapée, la trouvant « plus sévère et plus pudique ». Les Cni-

diens prirent la seconde et se trouvèrent fort bien de posséder un chef-d'œuvre.

Dans le *Dialogue des Amours* attribué à Lucien, un des interlocuteurs raconte le pèlerinage qu'il a fait à Cnide, en dévôt de l'art et de la beauté. Il a pénétré dans le sanctuaire entouré de verdure où se dresse le marbre glorieux « qui semble s'amollir pour exprimer la délicatesse de la chair »; il a admiré les formes exquises des flancs et du dos; il a entendu la prêtresse lui dire l'histoire de la folle passion allumée par l'*Aphrodite* de Praxitèle et l'attentat criminel d'une nuit impie. Et il décrit la statue en ces termes : « Toute sa beauté se laisse voir à découvert; aucun voile ne la dissimule. D'une main seulement elle cache furtivement sa pudeur. » C'est bien ainsi que la reproduisent des monnaies impériales de Cnide; par suite, aucun doute n'est possible sur la fidélité de la réplique en marbre du Vatican, qui nous en a conservé l'ensemble (fig. 19). Prête à entrer au bain, la déesse dépose sur un vase à parfums le vêtement qu'elle vient de quitter. Ni son visage, ni son attitude, ne trahissent la crainte des regards indiscrets; le geste de pudeur de la main gauche est purement instinctif, et la déesse ainsi dévêtue s'apprête en toute quiétude à goûter les fraîches caresses du bain. Et ce motif du bain n'est guère qu'un prétexte pour justifier la nudité. A vrai dire, il n'y a là qu'un admirable corps féminin, surpris dans un mouvement naturel, aisé et tranquille, et c'est bien une conception de grand

Fig. 17. — Hermès portant Dionysos enfant.
Musée d'Olympie.

artiste que d'avoir fait oublier le détail accessoire, pour ne mettre en valeur que la pureté de la forme, le rythme savoureux des lignes et le souple modelé des chairs, auquel s'opposent, comme dans l'*Hermès* d'Olympie, les ombres nettes et précises de la draperie. Ce sentiment de nonchalance paisible, Praxitèle l'a rendu avec un rare bonheur par l'expression du visage. Examinez la meilleure copie de la tête qui nous soit parvenue, celle de la collection Kaufmann, à Berlin (fig. 20-21). Une grâce pénétrante, pleine de morbidesse, enveloppe le visage aux lèvres légèrement entr'ouvertes, aux yeux noyés d'ombre, avec « le regard humide et brillant » dont parle Lucien. Il n'y a qu'une pensée rêveuse et flottante sous ce front qui s'encadre entre les bandeaux ondulés de la chevelure simplement retenue par un mince ruban. C'est avec une sorte d'indifférence indolente qu'Aphrodite laisse errer son regard en dévoilant la beauté épanouie de son corps divin, pure et sereine vision d'art réalisée par le génie de Praxitèle.

Une œuvre aussi célèbre avait provoqué de nombreuses copies, suggéré bien des imitations. Nous nous bornerons à signaler une des meilleures répliques de la tête, celle du musée de Toulouse qui a été découverte à Martres Tolosanes. Une jolie tête trouvée à Olympie dérive indirectement du même modèle. Il faut au contraire considérer comme un original contemporain de Praxitèle et apparenté de très près à son style une remarquable tête d'Aphro-

dite de la collection Leconfield, à Petworth. On a pu se demander si cette tête charmante, d'un travail si moelleux, et dont l'exécution technique rappelle celle de l'*Hermès* d'Olympie, n'était pas due au maître de *la Cnidienne*. C'est ainsi qu'on aimerait à se représenter l'*Aphrodite de Cos*. Mais de cette dernière nous ne savons rien, et il n'y a aucune raison de l'identifier avec la *Vénus* drapée du Louvre, accompagnée d'un petit Éros, et dont la base porte une signature suspecte de Praxitèle. Le marbre du Louvre ne saurait prétendre à cet honneur.

Nous ne saurions nous attarder aux œuvres que les textes seuls nous font connaître : la *Psélioumené*, en d'autres termes la *Femme au collier* qui pouvait être une Aphrodite ; la *Stéphanousa*, sans doute aussi une Aphrodite qui se parait d'un bandeau ; l'énigmatique *Catagousa*, qu'il faut peut-être interpréter comme une statue de tombeau, car nous savons par ailleurs que Praxitèle avait sculpté une *Pleureuse*. Nous ne sommes pas mieux renseignés sur sa *Tyché* et sur ses *Caryatides*. Il avait exécuté deux fois, pour Thespies et pour Delphes, le portrait de Phryné. Celui de Delphes était en bronze doré et se dressait sur une colonne, avec une dédicace de la courtisane. Et le philosophe cynique Cratès s'en indignait ; c'était, disait-il, « le trophée du dérèglement des Grecs ». Mais ce n'est pas là une raison suffisante pour le reconnaître, comme l'a proposé M. Furt-

waengler, dans une statue du British Museum, la *Venus Townley,* qui, le torse nu et la draperie enroulée autour des hanches, nous offre une variante du type de la *Vénus d'Arles*. On a peine à croire qu'un portrait de Phryné en Aphrodite eût pu trouver place dans le sanctuaire de Delphes.

Praxitèle avait traité plusieurs fois la juvénile et chaste figure d'Artémis, la vierge chasseresse, soit isolément, soit dans des groupes, comme ceux de Mantinée et de Mégare. Une statue de Dresde, qui montre la jeune déesse vêtue d'un chiton, et dont le style rappelle, à certains égards, l'*Eiréné* de Képhisodote, pourrait fort bien nous avoir conservé une de ses statues d'Artémis ; ce serait une œuvre de jeunesse. L'*Artémis d'Anticyre* nous est connue par les monnaies. Tenant une torche à la main et escortée d'un chien, elle était court vêtue, à la façon des chasseresses. C'est à la fin de sa carrière, vers 346, que Praxitèle exécute pour le petit sanctuaire d'Artémis Brauronia, sur l'Acropole d'Athènes, une statue de culte de la déesse. Elle se dressait à côté d'une vieille idole assise, objet de la vénération des femmes athéniennes, qui lui consacraient des offrandes et, en particulier, des vêtements; les inventaires du temple, qui nous ont été en partie conservés, énumèrent diverses pièces de la garde-robe de la déesse. L'*Artémis Brauronia* de Praxitèle était debout. L'idée soutenue par M. Studniczka, que cette œuvre est l'original d'où dérive la jolie statue du Louvre connue

sous le nom de *Diane de Gabies,* n'est pas acceptée sans contestation. Qu'elle soit d'un style plus sévère que *la Cnidienne,* nous le reconnaissons sans peine. Mais ce n'est point trahir Praxitèle que de lui attribuer cette élégante figure de jeune fille, dont la fine tunique d'étoffe plissée, relevée par une seconde ceinture, forme autour des hanches la retombée de plis que les Grecs appelaient *kolpos.* Elle ajuste avec grâce sa chlamyde, comme si elle se parait de l'offrande due à la piété d'une femme d'Athènes, et, avec sa chevelure d'un agencement très simple, ses traits fins et délicats, elle semble bien être la sœur de l'*Apollon Sauroctone.* Des caractères analogues pour le type du visage, et surtout l'attitude, permettent encore de rattacher au cycle praxitélien une statuette d'Artémis du musée de Vienne, provenant de Kittion, dans l'île de Chypre. Vêtue d'un long chiton, la déesse s'accoude sur une petite figure de *coré* archaïque, et les plis du manteau enroulé, soulignent heureusement la souplesse aisée de la pose.

Faut-il augmenter encore la liste des œuvres de Praxitèle en y ajoutant un groupe de *Thespiades,* c'est-à-dire de *Muses ?* Cette hypothèse ayant été soutenue à plusieurs reprises, notamment par M. Amelung, nous ne pouvons ici esquiver la question. Que disent les textes sur lesquels on s'appuie pour conclure à la réalité des prétendues *Thespiades* du maître athénien ? Simplement ceci. D'une part, il y avait à Rome, dans le temple de la Félicité

Fig. 18. — Tête de jeune homme, dite d'Euboulens, trouvée a Éleusis.

Athènes, Musée national.

dédié par L. Lucullus, des bronzes de Praxitèle ; ils périrent dans l'incendie du temple. D'autre part, il y avait dans ce même temple des *Thespiades* en marbre, que Mummius avait enlevées à Thespies et cédées à Lucullus. Pline n'en nomme pas l'auteur. Il se borne à raconter que l'une d'elles avait inspiré une violente passion à un chevalier romain. Il faut donc quelque complaisance pour conclure de là que les *Thespiades* étaient de Praxitèle, et c'est pourquoi nous ne saurions suivre M. Amelung lorsqu'il désigne comme des copies du prétendu groupe praxitélien une série de Muses trouvées à Tivoli et conservées au Vatican. Mettons à part une des figures, qui n'appartient pas à la même trouvaille et qui, restaurée mal à propos en Uranie, a été adjointe au groupe pour faire nombre. En réalité, c'est une *Koré,* dérivant du même type qu'une statue de Vienne, et celle-là a bien quelques droits à l'étiquette praxitélienne. Mais que dire des autres ? Et comment reconnaître le style de l'auteur de l'*Hermès* dans cette Melpomène couronnée de pampres, qui, le pied posé sur un rocher, tient à la main un masque tragique ? Nous considérons, pour notre part, les *Muses de Tivoli* comme des copies d'originaux hellénistiques, où ont pu passer quelques réminiscences de motifs praxitéliens. Elles ne comptent donc point parmi les œuvres qui peuvent nous aider à définir les traits essentiels du style de Praxitèle.

CHAPITRE V

PRAXITÈLE

II. SON ART ET SON INFLUENCE

Originalité de Praxitèle dans le rythme et dans le style. — Esthétique nouvelle. — Influence de la peinture et polychromie. — La draperie praxitélienne. — Influence de Praxitèle.

Ce n'est certes pas la puissance de production qui a manqué à Praxitèle. Nous connaissons de lui, par les témoignages littéraires, plus de quarante œuvres, marbres ou bronzes. Et pourtant, voici une remarque qui s'impose tout d'abord : la plupart de ces œuvres sont des statues isolées. Il n'a pas, comme Scopas, attaché son nom à de grands ensembles de sculpture monumentale, et il n'est pas sûr que ce soit lui, plutôt qu'un de ses homonymes, qui ait exécuté les métopes ou les frontons de l'Hérakléion de Thèbes. Peu de groupes, et encore ne comprennent-ils qu'un petit nombre de figures. Par là, il apparaît déjà comme

très différent de Scopas, dont le génie a des aptitudes plus variées et plus larges. Il semble que, par tempérament et par goût, le maître de *la Cnidienne* aime à concentrer son effort et son intérêt sur les problèmes délicats que suggère à un artiste amoureux de la perfection l'étude du rythme dans une figure isolée. Et, dans ce domaine limité, il fait encore son choix. Ce qui l'attire, c'est la jeunesse adolescente, à l'âge où les formes sont encore indécises; c'est la beauté de la femme épanouie dans toute sa fleur. C'est là qu'il triomphe en véritable virtuose de la ligne et du modelé.

Parmi les traits originaux de son génie, il en est un qu'on ne saurait trop mettre en lumière. Praxitèle a créé des rythmes nouveaux; à ce titre, il est vraiment, comme Scopas, un initiateur et un maître de premier rang. Avec Polyclète et ses contemporains, l'art du ve siècle avait déjà défini l'architecture idéale du corps humain. Le *Doryphore* avait offert la plus belle formule qu'on pût imaginer de la figure debout, une jambe fléchie, l'autre portant le poids du corps. Il restait à montrer toutes les ressources imprévues que peut fournir le déplacement du point d'appui. Que le support devienne extérieur, que le corps, au lieu de s'équilibrer par sa propre masse, trouve dans un tronc d'arbre ou un pilier le soutien qui lui permettra une attitude plus libre et plus abandonnée, et voici le torse et le buste mis hors d'aplomb. Dès lors, c'est un jeu de lignes infiniment souple qui

s'introduit dans la silhouette, et le rythme s'enrichit des modulations les plus variées, suivant que le point d'appui s'élève ou s'abaisse, se rapproche ou s'éloigne du corps. Telle est l'innovation très féconde en conséquences dont la plastique grecque est redevable à Praxitèle ; aussi bien, le *Satyre au repos* et l'*Apollon Sauroctone* nous ont révélé tout ce que l'attitude de la figure au repos peut prendre ainsi de grâce aisée et de tranquille indolence. Il est donc très légitime de lui attribuer, en outre, la création d'un mouvement qui souligne encore cette impression de quiétude ; nous voulons parler de celui qui caractérise le type de l'*Apollon Lycien*. On le connaît par de nombreuses répliques, qui montrent le dieu accoudé sur un tronc d'arbre, le bras gauche relevé et reposant sur la tête, et l'*Apollino* de Florence nous en fait voir une adaptation un peu amollie par un certain caractère de délicatesse et de langueur. Lucien, qui manifeste une prédilection particulière pour les œuvres du sculpteur athénien, remarque l'heureux effet de cette pose du bras gauche « qui, s'arrondissant au-dessus de la tête, laisse entendre que le dieu se repose après un effort pénible ».

Sous le ciseau de Praxitèle, ce rythme nouveau prend une valeur non pas seulement plastique, mais expressive. Les critiques anciens lui décernaient l'éloge assez banal d'avoir « mêlé au marbre les passions de l'âme ». Que faut-il entendre par là? S'il est vrai de dire qu'il fait une part au sentiment, ce n'est

FIG. 19. — L'APHRODITE DE CNIDE.

D'après un moulage de la statue du Vatican.

point à la manière de Scopas. Le sentiment dramatique, la passion tantôt contenue, tantôt débordante, qui anime les œuvres du maître de la *Ménade*, lui restent étrangers. Il n'est pas de ceux qui violentent le marbre avec une sorte de fièvre. Voyez le *Satyre au repos* et l'*Hermès :* ici, c'est la quiétude presque inconsciente de l'être impulsif qui s'épanouit dans une quasi animalité ; là, c'est la sérénité du bel éphèbe protégeant de sa force tranquille le bambin qu'il daigne amuser un instant. L'expression de *la Cnidienne* est celle d'une demi-rêverie indifférente accompagnant une action presque machinale. Aucun souci de provoquer dans l'âme du spectateur une puissante émotion. Par contre, ce qui la pénètre, c'est un charme plein de douceur, une impression de voluptueuse morbidesse. Et c'est à la réalisation de cet idéal tempéré que Praxitèle fait concourir toutes les ressources d'un art savant et pondéré dont l'aisance souveraine semble ignorer l'effort.

Il les met aussi au service d'une esthétique nouvelle. Ses préférences, on l'a vu, le portent vers les types juvéniles. Il est aussi, et surtout, le maître de la beauté féminine; il en a le premier rendu avec amour la grâce et la séduction. On a pu dire avec raison que l'esthétique du ve siècle était purement virile, et, au vrai, même dans l'école de Phidias, les types féminins gardent une plénitude robuste qui s'allie bien avec la sévérité architecturale de la dra-

perie. Il appartenait au maître de *la Cnidienne* de révéler un idéal encore inconnu, et de traduire, dans la forme vraiment féminisée, le moelleux de la chair et la fraîcheur de la vie. On vantait les têtes praxitéliennes « *praxitelia capita* ». Nous pouvons en effet admirer, dans la tête de *la Cnidienne*, des traits qui lui appartiennent bien en propre, la bouche petite et charnue, les yeux noyés de langueur et le front qui dessine si purement sa forme triangulaire sous les légers bandeaux de la coiffure. On comprend dès lors que, suivant le mot de Pline, Praxitèle « se soit illustré par le marbre ». Il y a vraiment une intime affinité entre la matière qu'il met en œuvre et la subtile délicatesse de ce modelé tout en nuances qui, dans l'*Hermès*, donne au toucher comme la sensation de la chair.

S'il témoigne pour la technique du marbre une telle prédilection, c'est qu'elle sert merveilleusement ses aptitudes de coloriste. Nous touchons ici à l'un des caractères essentiels de son art, car nul plus que lui n'a rendu aussi étroite l'alliance de la plastique et de la peinture. De tout temps, en Grèce, les deux arts se sont prêté un concours mutuel, et ce n'est pas ici le lieu d'analyser toutes les phases de cette action réciproque. Rappelons seulement que, grâce à ses procédés rapides et souples, la peinture a souvent pris l'avance, et qu'elle a été la grande libératrice du dessin. C'est elle qui, plus d'une fois, a fourni à la sculpture comme la première esquisse d'un mouve-

ment et d'une attitude, voire même d'une composition d'ensemble. On relèverait, pour le IVe siècle, bien des témoignages attestant que de l'une à l'autre les échanges ont été fréquents. La peinture de vases avait depuis longtemps traité le sujet de la Ménade en délire et celui d'Hermès portant le petit Dionysos, quand Scopas et Praxitèle les ont pris pour thèmes dans des œuvres statuaires. L'*Aphrodite Anadyomène* d'Apelle a inspiré les sculpteurs. Et, d'autre part, c'est le *Satyre au repos* qui semble avoir été le modèle de l'*Anapauomenos* du peintre Protogènes. Mais la peinture a exercé sur le style de Praxitèle une influence plus directe et plus profonde, qui se fait sentir dans la technique, dans une certaine façon de concevoir et de rendre la forme. Examinez la tête de l'*Hermès :* vous serez frappé du caractère qu'y prend le modelé. C'est en peintre que l'artiste a opposé au poli des chairs le travail plus sommaire de la chevelure, qu'il a si délicatement ménagé le passage entre la paupière inférieure, amortie et comme effacée, et les plans de la joue. A n'en pas douter, il s'est préoccupé d'adapter à la sculpture l'invention de Parrhasios qui, poussant plus loin encore les progrès accomplis par Apollodore, « le peintre des ombres », et par Zeuxis, a révélé toutes les ressources du clair-obscur. C'est avec le même sentiment de la couleur et des valeurs que Praxitèle fait courir sur le marbre les jeux d'ombre et de lumière, où se noie la précision trop rigide des contours, et donne ainsi aux formes

ce caractère de morbidesse que traduit si bien un terme italien, le *sfumato*.

Un modelé d'une qualité aussi rare est en parfaite harmonie avec une délicate polychromie. On connaît le mot de Praxitèle cité par Pline : il mettait au premier rang celles de ses œuvres auxquelles le peintre Nicias avait mis la main. Or, Nicias, familier avec la peinture sur marbre, devait exceller à revêtir une statue praxitélienne de cette coloration discrète et fondue qui, au IVe siècle, avait supplanté la vieille méthode procédant par tons pleins, tranchés et juxtaposés. Voici comment, grâce aux traces de couleurs relevées sur l'*Hermès,* nous pouvons en restituer la polychromie. Sur les cheveux, un ton brun rouge, dont le dégradé s'adaptait aux plans de transition ménagés par le ciseau entre la chevelure et le front. La coloration des lèvres, de la pupille et de l'iris des yeux était sans doute indiquée légèrement. Sur la draperie, un ton franc et soutenu faisait valoir les ombres des plis ; sur les courroies des sandales, un fond rouge servait de dessous à la dorure. Pour atténuer le contraste entre les parties peintes et les chairs, qui gardaient le ton naturel du marbre, le peintre avait pratiqué une sorte de patinage à la cire. C'est l'opération que les Grecs appelaient la *ganôsis*. En même temps qu'il protège les parties coloriées et les dorures, ce frottis transparent donne au marbre une tonalité chaude, comme celle du vieil ivoire, et permet au regard de passer, sans transition brusque,

FIG. 20, 21. — TÊTE DE L'APHRODITE DE CNIDE.

Berlin, collection Kaufmann.

des tons pleins au ton plus clair des chairs. On imagine sans peine que tel était, dans l'*Hermès,* le complément de la polychromie, et ainsi revêtue de ce léger voile coloré et translucide, rehaussée de tons sobrement posés, la statue devait unir harmonieusement au charme de la forme toutes les caresses de la couleur.

Praxitèle n'est certainement pas étranger à l'évolution qui, au cours de la première moitié du IVe siècle, introduit dans la draperie des formes nouvelles. L'*Eiréné* de Képhisodote, avec son chiton dorique aux longs plis droits, relève encore de l'ancienne tradition. Certaines sculptures officielles, comme un en-tête de décret attique de l'année 362, nous montrent la persistance des mêmes principes. Avec les *Muses* de Mantinée, les choses changent ; l'agencement de la draperie apparaît plus libre, plus varié, plus pittoresque. Est-ce au maître athénien qu'il faut faire honneur de cette innovation ? Nous le croyons d'autant plus volontiers que l'*Hermès* nous fournit un argument de plus. Le maître qui a modelé avec une telle virtuosité cette chlamyde jetée sur un tronc d'arbre, a bien pu chercher, pour ses figures drapées, des formules nouvelles. Dès lors, si l'on prend comme terme de comparaison les *Muses* mantinéennes, on est fort tenté de restituer à Praxitèle un certain nombre d'œuvres restées anonymes, et la critique a été fort loin dans cette voie. Cette hypothèse a été

soutenue pour la *Koré* du musée de Vienne, restaurée en Muse, et pour la soi-disant *Uranie* du Vatican. Comme la *Muse* aux doubles flûtes d'un des bas-reliefs mantinéens, toutes deux portent l'himation librement rejeté sur l'épaule gauche, et l'on est frappé de la souplesse, de la familiarité, si l'on peut dire, avec laquelle l'étoffe aux plis abondants épouse les formes du corps. Rien ne rappelle moins la solidité architecturale des longs plis en cannelures chers à l'art du ve siècle. Avons-nous là des copies d'originaux praxitéliens? Nous l'ignorons. Mais il est permis d'affirmer que l'influence du maître athénien se manifeste très directement dans ces deux statues. S'il en est ainsi, elle revivrait encore dans tout ce petit monde de figurines en terre cuite qu'ont livré les nécropoles de Tanagra. C'est en s'inspirant des enseignements de Praxitèle que les modeleurs béotiens auraient, d'une main si légère, ajusté les manteaux et les écharpes où se drapent coquettement femmes et jeunes filles, et la troupe charmante des Tanagres pourrait, à distance respectueuse, faire cortège à *la Cnidienne*.

Un maître aussi curieux de nouveautés, aussi épris de modernisme, a exercé une action indéniable sur ses contemporains et sur ses successeurs. On peut en mesurer la portée au grand nombre d'œuvres que la critique érudite propose de rattacher à son cycle, non sans raisons plausibles. Ses *Satyres* ont fait

souche et c'est d'eux que procèdent ces Faunes ou ces Éros flûteurs que multiplie à plaisir l'art hellénistique. Le joli bronze de Naples, connu sous le nom de *Narcisse,* et qui représente en réalité Dionysos, appartient à la famille praxitélienne. C'est un frère cadet du *Sauroctone* que ce jeune dieu au visage malicieux et mutin, fort occupé à agacer sa panthère familière. L'*Hermès* du Belvédère, que reproduit une statue funéraire d'Andros, trahit le souvenir direct de la statue d'Olympie. Celui de *la Cnidienne* revit dans d'innombrables *Vénus pudiques,* et si, comme on l'a soutenu par de sérieux arguments, la *Vénus de Médicis* est l'œuvre de Lysippe, le maître de Sicyone n'aurait fait que reprendre, en le modifiant, le type créé par le grand sculpteur athénien. Praxitèle se prolonge d'ailleurs par ses fils, Képhisodote le jeune et Timarchos. Le premier hérite de son père le goût pour la perfection du modelé, qui faisait le mérite d'un de ses groupes.

Mais l'influence de Praxitèle dépasse à la fois les frontières de l'Attique et les limites du temps où il a vécu. Il est un de ceux dont l'enseignement va fructifier sur un terrain tout neuf, dans cette ville d'Alexandrie, qui, sous les successeurs d'Alexandre, devient le centre de la culture la plus raffinée. En étudiant un groupe de sculptures de provenance alexandrine, M. Amelung y a reconnu tous les caractères de son style. A n'en pas douter, ses disciples immédiats ou indirects introduisent en

Égypte, au temps des premiers Ptolémées, ces types praxitéliens, qui sont bien faits pour flatter le goût des amateurs alexandrins. D'autre part, les fouilles de Priène, en Asie-Mineure, nous renseignent encore sur la diffusion des œuvres de son école. Parmi les statuettes de marbre qui ornaient les demeures les plus riches, il en est qui paraissent être des adaptations libres des motifs qui lui sont familiers, des attitudes et des rythmes qu'il a créés ; tels sont les petits marbres montrant un jeune homme accoudé sur une colonne, une *Aphrodite* apparentée de très près à la *Vénus d'Arles,* un *Dionysos* dont la coiffure à l'agencement féminin éveille le souvenir du *Sauroctone.* Par leur nature, en effet, les statues praxitéliennes supportent aisément la réduction ; ramenées à la dimension de statuettes, elles gardent encore quelque chose de cet attrait qu'elles doivent à l'harmonie des lignes et à la grâce des mouvements. On comprend que la sculpture d'appartement, si l'on peut ainsi parler, ait volontiers cherché dans le cycle praxitélien les éléments de son répertoire.

Peu d'artistes, en effet, ont été plus populaires que le maître de *la Cnidienne.* Il fut certainement plus connu et plus goûté dans l'antiquité que son contemporain Scopas, dont le génie a eu pourtant plus d'ampleur et de vigueur. C'est que l'idéal tempéré auquel il s'est attaché est accessible à tous et ne coûte pas, pour être compris, plus d'efforts que n'en paraît avoir dépensé l'artiste pour le concevoir et le

FIG. 22, 23. — SCULPTURES DU TEMPLE D'ASCLÉPIOS, A ÉPIDAURE.
Amazone du fronton Ouest. — Néréide, figure d'acrotère.
Athènes, Musée national.

réaliser. Mais surtout ses œuvres ont un charme irrésistible, celui de la grâce. Varron affirmait que, de son temps, nul homme un peu cultivé ne l'ignorait. On peut dire qu'aujourd'hui encore son nom est entouré du même prestige et personnifie le génie de la Grèce dans ce qu'il a eu de plus aimable et de plus séduisant.

CHAPITRE VI

LES CONTEMPORAINS DE SCOPAS ET DE PRAXITÈLE

Les collaborateurs de Scopas au Mausolée, Timothéos, Bryaxis, Léocharès. — Silanion et la sculpture de portrait. — Euphranor.

On sait déjà que l'individualisme est le caractère essentiel de l'art au IVe siècle. Aussi, à côté des deux grands maîtres qui dominent leur époque et savent trouver des formules nouvelles, d'autres gardent-ils leur physionomie personnelle. Il en est dans le nombre qui font figure d'indépendants, voire même de novateurs à leur manière, et la variété de leurs tendances atteste bien que la discipline d'école ne règle plus l'activité des sculpteurs. S'il est vrai que trois de ces artistes de second rang, Timothéos, Bryaxis et Léocharès, sont une fois unis dans une collaboration commune, et font partie, avec Scopas, de la glorieuse équipe qui travaille au Mausolée, ils appartiennent cependant à des générations différentes

et l'on ne voit pas qu'aucun d'eux se réclame d'un maître.

Timothéos était déjà connu lorsque, vers 375, s'élevait à Épidaure le temple d'Asclépios. Une inscription nous renseigne sur la part qu'il prend aux travaux de cet édifice. Par une bonne fortune qui permet de surprendre ce qu'on peut appeler les réalités de l'art grec, elle nous a conservé les noms des artistes qui avaient été employés à la construction et à la décoration du temple, et même le montant de leurs salaires. L'architecte était Théodotos. Le soin de diriger la décoration sculpturale avait été confié à Timothéos, qui avait sous ses ordres tout un groupe de praticiens, Hectoridas, Agathinos, Lysion et quelques autres. C'est lui qui exécute en cire les maquettes des figures des deux frontons, et, pour cette besogne, il reçoit 900 drachmes. Mais il sculpte de sa main les acrotères de l'un des frontons, et ce travail lui est payé 2.240 drachmes.

Les fouilles de M. Cavvadias nous ont rendu les débris des frontons dont Timothéos avait modelé les maquettes. C'est à peine une hypothèse que d'y reconnaître quelque chose de son style. Ils représentaient, à l'Ouest, un *Combat entre Grecs et Amazones,* à l'Est, une *Gigantomachie.* Sans nous arrêter aux fragments, nous irons droit à la figure centrale du fronton Ouest, à la charmante figure d'Amazone qui, la hache levée, s'apprête à frapper un ennemi (fig. 22). Vêtue d'une courte tunique, chaussée des bottines à

retroussis flottants que portent les cavaliers de la frise du Parthénon, elle se dresse, élégante et svelte, sur sa monture qui s'enlève avec un beau mouvement. A la voir, on évoque immédiatement le souvenir de la stèle funéraire du jeune cavalier Dexiléos. Mais le rendu de la draperie et la délicate souplesse des formes de la guerrière accusent une exécution plus fine.

C'est vraiment le coup de ciseau de Timothéos qu'il faut reconnaître dans l'acrotère central de la façade orientale, un charmant torse de Victoire ailée, dont les ailes grandes ouvertes retiennent la draperie qui s'y accroche et se tend comme une voile gonflée par le vent. Le style du maître, sinon sa main, se retrouve dans les deux Néréides qui formaient les acrotères d'angle du fronton occidental. Assises mollement sur des chevaux robustes qui semblent glisser à la surface des flots, elles s'abandonnent au mouvement de leurs montures ; leurs vêtements les enveloppent de plis fluides qui caressent les contours de leurs corps (fig. 23). Qu'on ne s'y trompe point cependant ; les figures des frontons et les acrotères sont d'assez faibles dimensions. Complète, l'Amazone ne devait pas dépasser un mètre de hauteur. Cette sculpture monumentale vise au joli plutôt qu'au grand et déploie toutes ses qualités de finesse plutôt qu'elle n'affiche de hautes ambitions. N'est-ce point ainsi que, dans le même temps, les peintres céramistes portent leurs préférences vers les petits vases

dorés et polychromes, dont les peintures et les reliefs sont des chefs-d'œuvre d'élégance et de délicatesse ?

Les sculptures d'Épidaure n'étaient certainement pas le coup d'essai de Timothéos, car c'est à un artiste éprouvé que les hiéropes du temple avaient dû confier les fonctions de chef d'atelier. Si elles se placent vers 375, le maître devait être dans la maturité de l'âge, lorsque, en 352, il prend part aux travaux du Mausolée. D'autres œuvres l'avaient certainement désigné au choix de la veuve du satrape carien. Ses statues étaient assez renommées pour qu'une *Artémis* signée de lui fût transportée à Rome et placée, à côté d'un *Apollon* de Scopas, dans le temple d'Apollon Palatin. Une hypothèse très plausible de M. Winter permet de lui attribuer l'original de la *Léda* du Capitole, qui, à demi-vêtue d'une draperie fluide, relève du bras gauche, avec un geste anxieux, les plis de son manteau. Dès lors, la figure du maître s'éclaire d'un jour assez net. C'est un Attique, tout pénétré des influences qui se sont manifestées à la fin du ve siècle. Il se rattache à la lignée des maîtres qui, à la suite de Callimachos, ont abandonné le sévère idéal attico-dorien de Phidias, remis en honneur la virtuosité du style, et emprunté aux Ioniens quelque chose de leur goût brillant et pittoresque.

Le nom de Bryaxis a une physionomie carienne. Peut-être cet autre collaborateur de Scopas au Mau-

solée est-il originaire d'Asie-Mineure. Ce qui est sûr, c'est qu'il a travaillé à Athènes, car un marbre attique nous a conservé sa signature. On la lit en effet sur la base d'un monument consacré par trois phylarques qui avaient remporté le prix pour une manœuvre de parade dans un concours hippique. Mais c'est sans doute à un praticien de son atelier que Bryaxis avait laissé le soin de décorer cette base et d'y sculpter en relief, sur trois des faces, un cavalier s'avançant vers un trépied. Il s'était réservé l'exécution de la statue de Niké qui, dressée sur une colonne, couronnait le monument et dont un important fragment a été retrouvé près de la base.

Si, dans ses années de jeunesse, Bryaxis travaille pour Athènes et pour Mégare, il semble qu'après avoir collaboré au Mausolée avec Scopas, il soit resté en Asie-Mineure. On voyait de ses œuvres à Cnide et à Rhodes. Il fait le portrait du roi de Syrie, Séleucos. Peut-être est-ce pour une ville de Syrie qu'il exécute un *Apollon citharède*, transporté plus tard dans un temple de Daphné près d'Antioche. L'artiste avait fait revivre la vieille technique du bois associé au métal. Le corps était en bois de vigne ; un placage d'or recouvrait le peplos et la chevelure, et des pierres violettes étincelaient dans les orbites des yeux.

Aucune de ses œuvres n'égalait en célébrité le *Sérapis* d'Alexandrie, dont il faut lui faire honneur, en dépit des légendes qui entouraient de mystère l'histoire de la statue. Ce n'est pas en quelques lignes

que nous pourrions ici débrouiller l'écheveau de ces traditions confuses et contradictoires. Il nous suffira de rappeler que, suivant certaines versions de la légende, le *Sérapis* était une statue d'Hadès que Ptolémée Sôter avait fait chercher à Sinope du Pont; suivant d'autres, c'était une vieille statue exécutée au temps de Sésostris par un Bryaxis qui n'est point celui du IVe siècle. Tout bien considéré, il semble que Bryaxis, le contemporain de Scopas, avait reçu de Ptolémée la commande de la statue de culte d'une divinité égyptienne, Osor-Api, hellénisée sous le nom de Sérapis. Si l'on en croyait des témoignages suspects, l'artiste aurait vraiment fait œuvre d'alchimiste en amalgamant les métaux les plus divers pour composer la matière de la statue et lui donner ainsi une puissance magique. La réalité était beaucoup plus simple. Il est probable que la statue était, comme l'*Apollon* de Daphné, en bois et en métal, avec des incrustations de pierres précieuses. Lorsque, sous le règne de Théodose, le patriarche d'Alexandrie, Théophile, la fit briser à coups de hache, c'est par le feu que furent détruits les débris du colosse. On n'en connaît pas de copies; mais il est probable que l'œuvre de Bryaxis a inspiré des répliques alexandrines, et des bustes tels que ceux du British Museum et du Vatican, ou celui de l'ancienne collection Philip. Le type rappelle celui d'Hadès, car Sérapis est aussi le dieu de la mort et des régions souterraines; mais c'est un Hadès bienveillant et doux. La chevelure

épaisse, tombant le long des tempes, couvre le front de ses boucles ; la barbe est longue et drue ; une ombre de mélancolie flotte dans le regard, soulignant encore l'expression de mansuétude du visage. Il faut saluer, dans le *Sérapis* de Bryaxis, une des dernières créations idéales de l'esprit grec.

Léocharès complète l'équipe des sculpteurs qui ont travaillé au Mausolée. Il appartient certainement à une génération plus jeune que celle de Scopas. Une inscription, d'ailleurs suspecte, lui donne la qualité d'Athénien, et il semble bien qu'il soit, en effet, originaire d'Athènes. Quelques dates certaines jalonnent sa période d'activité. Une de ses œuvres les plus anciennes est le portrait d'*Isocrate,* consacré à Éleusis par le stratège athénien Timothéos, qui fut banni en 355 ; la statue est nécessairement antérieure à cette date. En 350, Léocharès est à Halicarnasse avec Scopas. Après Chéronée (338), il met, sans trop de scrupules patriotiques, son talent au service du vainqueur macédonien, et exécute, pour le Philippéion d'Olympie, les statues chryséléphantines de Philippe, de son père Amyntas, d'Olympias, d'Eurydiké et d'Alexandre, encore adolescent. Il entre en relations avec Lysippe, le sculpteur attitré d'Alexandre, et collabore avec lui à un groupe de la *Chasse d'Alexandre*, consacré à Delphes par le Macédonien Cratéros, après 320. Léocharès est donc de ceux qui voient la déchéance politique d'Athènes et le triomphe

FIG. 24. — GANYMÈDE ENLEVÉ PAR L'AIGLE DE ZEUS
Musée du Vatican.

de la Macédoine ; comme Lysippe, il trouve faveur auprès des nouveaux maîtres de la Grèce, et, à la fin de sa carrière, il fait quelque peu figure de sculpteur de cour.

Pourtant, c'est à Athènes que se trouvaient bon nombre de ses œuvres : le *Zeus Polieus* de l'Acropole, le *Zeus* du Pirée qu'il avait groupé avec la figure allégorique du peuple, le *Démos*, peut-être encore le *Zeus au foudre*, belle œuvre très vantée, qui fut transportée à Rome, et placée dans le temple de Jupiter tonnant au Capitole. Auguste le fit représenter sur les monnaies frappées à l'occasion de la dédicace du temple. C'est encore à Léocharès que les Athéniens avaient commandé la statue d'*Apollon Alexikakos* qui fut placée devant le temple du dieu, au Céramique, à côté de celle de Calamis. Son œuvre compte encore deux statues d'Apollon, l'une à Syracuse, l'autre exécutée pour on ne sait quelle ville, et représentant le dieu portant un diadème.

Si l'on en juge par le nombre des inscriptions qui nous ont conservé sa signature, Léocharès avait à Athènes une clientèle fort étendue. Son nom se lit à côté des dédicaces à Athéna ou à Asclépios qui accompagnaient l'offrande de bas-reliefs sculptés par lui ; il figure encore sur la base d'un grand ex-voto, portant en outre les noms des commissaires qui en ont surveillé l'exécution. Peut-être, parmi les belles stèles funéraires exhumées au Céramique, quelques-unes sont-elles sorties de son atelier. Il a

surtout la vogue comme sculpteur de portraits ; nous avons déjà signalé celui d'*Isocrate,* qu'on ne saurait en toute sécurité identifier avec un buste du Casino Albani. Il est, avec Sthennis, l'auteur d'un groupe de famille dont la base a été retrouvée sur l'Acropole, entre les Propylées et le Parthénon, et qui comptait une dizaine de personnages. Nous ignorons quelle part lui revient exactement dans la décoration du Mausolée ; mais l'hypothèse de M. Mahler, qui lui attribue la statue d'Artémisia, n'est pas dénuée de vraisemblance.

C'est encore comme sculpteur de portraits qu'il travaille pour la famille royale de Macédoine. Les textes seuls nous renseignent sur le groupe du Philippéion d'Olympie, car il n'y a pas de raisons décisives pour identifier avec une statue de Munich l'image d'Alexandre qui en faisait partie. Mais Léocharès a dû exécuter d'autres portraits du conquérant de l'Asie. Dans la masse des monuments, statues, bustes, petits bronzes, qui constituent l'iconographie d'Alexandre, il en est auxquels il faut reconnaître un caractère attique. Telle est la tête d'Alexandre conservée en Angleterre, à Chatsworth-House, œuvre élégante, d'une correction un peu apprêtée, d'un style moins réaliste que l'*Hermès Azara* du Louvre, où l'on s'accorde à voir une copie d'un original de Lysippe. Or, quel artiste athénien autre que Léocharès a pu partager avec Lysippe le privilège de reproduire les traits du roi de Macédoine? Et c'est bien à lui que

MM. Furtwaengler et Schreiber attribuent l'original de la tête de la collection anglaise. Du reste, nous savons que Léocharès avait travaillé avec Lysippe au groupe de bronze consacré à Delphes par Cratéros, l'ami d'Alexandre. Cet ex-voto commémorait un événement qui avait mis en danger la vie du roi. Chassant la bête fauve dans le parc royal de Suse, Alexandre, serré de près par un lion, avait dû son salut à l'aide de Cratéros. Le groupe de Delphes reproduisait l'épisode, et un bas-relief du Louvre nous a conservé les lignes générales de la composition.

Nous possédons heureusement, grâce à un marbre du Vatican, une copie réduite d'une œuvre célèbre de Léocharès, *Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus* (fig. 24). De ses serres puissantes, l'oiseau divin a saisi le jeune Troyen et, les ailes éployées toutes grandes, le regard dirigé vers le ciel, le bec largement ouvert comme pour jeter un cri de triomphe, il enlève dans les airs, d'un vigoureux essor, le bel adolescent cher à Zeus. Le jeune garçon, dont les pieds viennent de quitter le sol, s'abandonne à son ravisseur, tandis que son chien le suit des yeux, hurlant au perdu. Ce qui frappait le plus les critiques anciens, c'est le soin que prend l'aigle de ne point meurtrir le corps délicat qu'il a saisi dans ses serres. Il est probable que le sujet de l'enlèvement de Ganymède avait déjà été traité par les peintres. Pétrone parle d'un tableau dont l'auteur était peut-être un contemporain de Zeuxis et de

Parrhasios. L'œuvre de Léocharès est cependant fort originale, sinon par l'invention du motif, au moins par l'audace heureuse avec laquelle l'artiste a adapté aux exigences de la plastique un sujet essentiellement pictural. Détacher la figure du sol, lui faire perdre pied, donner l'impression du mouvement ascensionnel en masquant adroitement le tronc d'arbre de soutien, en déployant tout au large ces deux grandes ailes qui battent l'air, telle est la solution que Léocharès a donnée au problème. Il nous apparaît ainsi comme un novateur déjà fort en avance sur Praxitèle, car il est, à proprement parler, un précurseur du pittoresque hellénistique. Son *Ganymède* fait pressentir des œuvres comme le *Marsyas suspendu*, où triomphe la virtuosité des artistes du IIIe siècle.

La physionomie de Léocharès prendrait un singulier relief si l'on pouvait, en toute certitude, lui attribuer l'original d'une statue trop connue pour qu'il soit besoin de la décrire, l'*Apollon du Belvédère*. Depuis le temps où elle fut placée par le pape Jules II dans le cabinet du Belvédère, au Vatican, des générations de visiteurs se sont arrêtées devant cette œuvre jadis exaltée sans mesure, et qui a souvent payé ces louanges excessives par des dédains injustes. Nous n'avons pas à réviser ces jugements. Nous n'avons pas non plus à rouvrir les discussions qu'a provoquées, récemment encore, la restitution des attributs du dieu. Il est permis de tenir pour suspecte une prétendue réplique en bronze, la statuette

Stroganoff, dont on a tiré argument pour placer l'original après l'année 278. Elle montre, en effet, le dieu tenant de la main gauche l'égide dont la vue mit en fuite les Gaulois lorsqu'ils assaillirent le sanctuaire de Delphes. L'argument tombe, si l'authenticité de la statuette peut être contestée. Aussi bien l'*Apollon du Belvédère* n'a rien de commun avec l'histoire de Delphes. C'est l'arc que le dieu porte de la main gauche, tandis que de la droite il tient un rameau de laurier entouré de bandelettes, emblème de la purification. Dès lors, Apollon apparaît ici comme le dieu secourable qui éloigne les fléaux, comme le dieu *Alexikakos*.. Or, c'est précisément avec ce caractère que Léocharès avait représenté Apollon dans une statue d'Athènes; il est, par suite, fort séduisant de lui attribuer l'original de la statue du Vatican, bien que, d'autre part, dans une récente étude, M. Amelung en fasse honneur à un autre sculpteur du IVe siècle, Euphranor. Si Léocharès est l'auteur de l'*Apollon,* il est aussi celui de la *Diane de Versailles,* du Louvre, si étroitement apparentée à la statue du Belvédère, œuvre qui participe de la même élégance correcte et sévère, et qui atteste la même science du rythme. Ce qui est sûr, c'est que l'*Apollon du Belvédère* est bien un témoin de l'évolution de style qui se poursuit dans la seconde moitié du IVe siècle, pour aboutir au pathétique hellénistique. Son visage est plein de colère; ses narines palpitent; son regard est ardent et impérieux. Il n'est pas

jusqu'à l'agencement romantique de la chevelure qui ne soit digne d'attention. La voie est ouverte aux maîtres de la génération suivante, qui sauront mettre une telle intensité de passion dans le visage de l'*Apollon Pourtalès* ou de l'*Apollon des Thermes,* du British Museum.

C'est dans la première moitié du IVe siècle que se place la principale période d'activité de l'Athénien Silanion. Au dire de Pline, cet artiste est un autodidacte et ne se réclame d'aucun maître. Des statues d'athlètes, des personnages mythologiques, des portraits, tels sont les sujets qu'il traite le plus volontiers. Son *Épistate exerçant des athlètes* se rattache au même cycle que ses statues des olympioniques Satyros, Télestas et Damarétas. On vantait comme un chef-d'œuvre de réalisme sa *Jocaste mourante,* dont le visage, grâce à un alliage d'argent mêlé au bronze, avait la pâleur de la mort. Nous ne savons rien d'un *Achille*, qui était célèbre. Quant au *Thésée* de Silanion, il y a sans doute lieu de l'identifier avec une élégante statue de Ince Blundell Hall, montrant le héros attique debout, portant un casque richement orné et s'appuyant sur sa massue dans une attitude tranquille.

Le portrait paraît être le genre où Silanion a excellé. Parmi les portraits que les textes lui attribuent, il faut distinguer entre ceux où l'artiste a reproduit les traits de personnages contemporains et

ceux où il a réalisé des types de convention. A la première catégorie appartiennent des portraits, comme celui du sculpteur Apollonios, surnommé *le Fou,* et celui de Platon. Commandé par un prince asiatique, Mithridate l'Ancien, dynaste de Kios, qui le consacra dans les jardins de l'Académie, ce dernier a été exécuté entre les années 387 et 363. Il est fort séduisant d'en reconnaître une copie dans l'hermès du Vatican, fort mal à propos qualifié du nom de Zénon par une inscription qu'y grava un faussaire moderne (fig. 25). Mais le doute n'est pas permis, et c'est bien au nom de *Platon* qu'a droit ce personnage au front large, à la barbe longue et soignée, dont le visage est empreint d'une expression austère; un poète comique du temps plaisantait, en effet, le grand philosophe sur « son air refrogné ». Le copiste semble avoir fidèlement traduit le travail serré du bronze. D'autres portraits de Silanion visaient à évoquer le type idéal de personnages qui n'étaient point des contemporains; ainsi celui de *Sapho*, qui vivait au VIe siècle. L'antiquité ne nous a pas laissé d'images authentiques de la poétesse lesbienne, de « la pure Sapho, à la chevelure de violette, au doux sourire ». Les monnaies de Lesbos reproduisent son effigie avec de telles variantes que la convention y est manifeste. Aussi est-ce une simple hypothèse que de désigner comme une copie de l'œuvre de Silanion un buste de la Villa Albani, celui d'une femme dont la chevelure est serrée dans un large bandeau de souple étoffe.

Nous sommes mieux renseignés sur un autre portrait de Silanion, celui de la Béotienne *Corinne*, qui représente, avec Télésilla d'Argos et Praxilla de Sicyone, la dernière floraison de la poésie féminine au VIe siècle. M. S. Reinach en a très heureusement retrouvé le souvenir dans une statuette du musée de Compiègne, représentant une jeune femme drapée à la façon des Tanagréennes et tenant à deux mains un manuscrit. En résumé, le peu que nous savons de Silanion nous laisse l'idée d'un maître de second rang, préoccupé surtout des questions de rythme et de symétrie, très soigneux dans l'exécution, mais sans grande puissance créatrice, sans originalité bien accusée.

Avec Silanion et ses contemporains, la sculpture de portrait inaugure le brillant développement qui se poursuivra sous les successeurs d'Alexandre. Les statues honorifiques ou commémoratives se multiplient, grâce aux commandes de l'État et des particuliers : statues officielles, comme celles des trois grands poètes tragiques placées par l'orateur Lycurgue dans le théâtre de Dionysos; statues funéraires, comme celle de Xénophon érigée sur son tombeau; offrandes privées, comme la statue d'Isocrate élevée par la piété de son fils près de l'Olympiéion. Effigies d'orateurs, de poètes, d'hommes d'État illustres, ces bronzes et ces marbres ont été souvent copiés dans l'antiquité, témoin l'*Eschine* du musée de Naples, provenant d'Herculanum, et le *Sophocle* du musée de Latran, trouvé à Terracine. Tous deux sont repré-

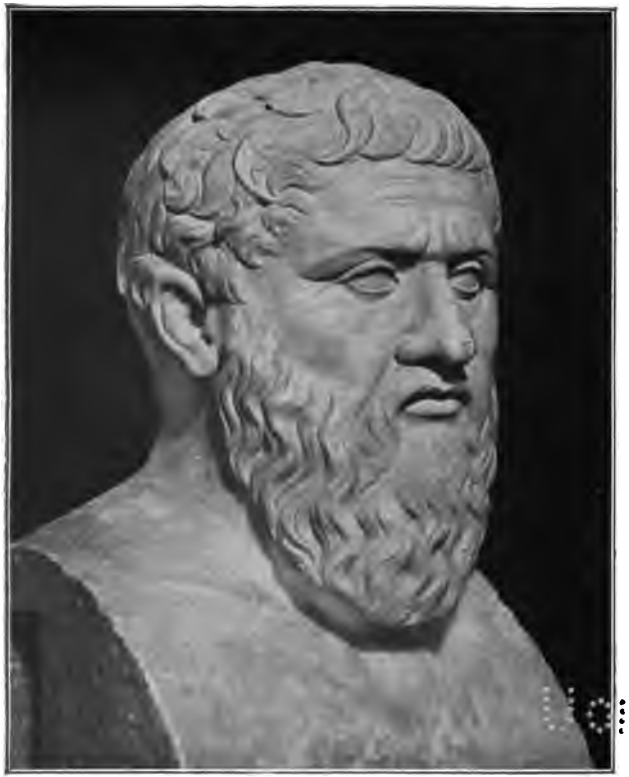

FIG. 25. — BUSTE DE PLATON.
Rome, Vatican.

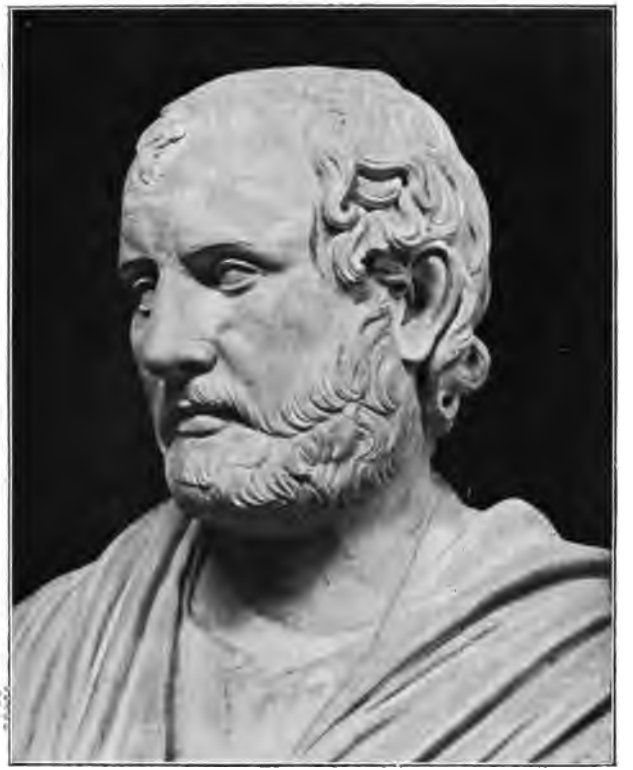

FIG. 26. — TÊTE D'UNE STATUE D'ESCHINE.
Naples, Musée national.

sentés dans l'attitude à la fois aisée et pleine de dignité qui est celle des orateurs, la main gauche appuyée contre la hanche, le bras droit ramené sur la poitrine et enveloppé dans le manteau dont l'étoffe est drapée en plis harmonieux, souples et libres, « attitude de statues », écrit M. Heuzey, qui convient à la sobre et forte éloquence d'un Lysias ou d'un Démosthène, de l'homme qui possède le prestige et l'autorité de la parole. Si l'on examine une série de ces portraits du IVe siècle, on constate que la recherche très précise de la vérité individuelle est déjà la règle. Le buste de *Lysias* du musée de Naples, front chauve, physionomie sévère et énergique ; la tête de la statue d'*Eschine* au même musée (fig. 26), physionomie un peu vulgaire, avec une expression de rouerie, attestent que l'art est déjà engagé dans la voie du réalisme. Le portrait tel que nous le concevons, avec ses exigences de sincérité, est vraiment une création de la nouvelle école attique contemporaine de Scopas et de Praxitèle.

Hors d'Athènes, un nom, celui d'Euphranor, doit encore retenir notre attention. Un nom, disons-nous, car, en dépit des efforts tentés pour identifier quelques-unes de ses œuvres, ce maître n'est guère autre chose pour nous. Tout ce qu'on sait de sa vie, c'est qu'il est Corinthien par ses origines et Péloponésien par son éducation, car il a pour maître le bronzier Aristeidès, élève de Polyclète. Pourtant il travaille à

Athènes à la fois comme peintre et comme sculpteur. C'est à lui que les Athéniens confient le soin de décorer de fresques le portique de Zeus Eleuthérios, au Céramique, et les sujets qu'il traite sont caractéristiques. D'un côté, une grande composition allégorique et religieuse, où figuraient *les Douze Dieux, la Démocratie, le Peuple* et un *Thésée* dont on admirait le coloris vigoureux et chaud; de l'autre, une page d'histoire, la brillante charge menée à Mantinée par la cavalerie athénienne; œuvre capitale en ce que ce *Combat de cavalerie* annonce que la peinture d'histoire fait son apparition dans l'art grec et va bientôt suggérer à la sculpture des scènes telles que la bataille d'Issos qui décore une des faces du grand sarcophage trouvé dans la nécropole royale de Sidon.

Très nombreux et très variés, les travaux de sculpture d'Euphranor se dérobent à toute identification certaine. Des figures allégoriques colossales, comme celles du *Courage* et de la *Grèce;* des quadriges, ex-voto de victoires olympiques ; une *Orante;* une *Athéna*, que M. Furtwaengler identifie avec l'*Athéna Giustiniani* du Vatican; un *Dionysos*, qui, d'après le même savant, nous serait conservé par le *Dionysos à la nébride* du Musée national de Rome; un *Apollon Patrôos* exécuté pour Athènes, et qui serait le prototype du soi-disant *Adonis* du Vatican, voilà quelques-unes de ses œuvres. Euphranor avait encore signé une statue qui, sous son nom romain de *Bonus Eventus*, doit être interprétée comme

un *Triptolème;* le personnage tenait une patère et un épi de blé. Faut-il, dès lors, reconnaître une image réduite de la statue sur une pierre gravée du British Museum, et, d'une certaine analogie de cette figure avec l'*Idolino* de Florence, conclure qu'Euphranor est un représentant de la tradition argienne? Cela est possible, mais il n'y a rien là qui entraîne la certitude. Mêmes doutes au sujet du *Paris* qui serait l'original d'une statue conservée à Lansdowne House, et dont la tête est reproduite encore par de bonnes répliques, à Woburn Abbey et à Munich. Ce jeune garçon aux formes grêles, coiffé du bonnet phrygien, est-il vraiment le *Paris* d'Euphranor, le robuste jeune homme où, suivant le mot de Pline, on reconnaissait à la fois l'amant d'Hélène et le meurtrier d'Achille? Et n'a-t-il pas plutôt droit au nom de Ganymède?

Toutes ces incertitudes témoignent à quel point Euphranor nous est mal connu. Deux critiques, MM. Furtwaengler et Amelung, ont pu tracer de lui deux portraits également hypothétiques, mais très dissemblables. Un maître appliqué et laborieux, affirme le premier ; un fougueux et un exalté, déclare le second, et la preuve, c'est que, dans une de ses fresques, ayant dépensé tout son effort pour donner à la figure de Poseidon une majesté souveraine, il ne sut plus comment peindre celle de Zeus. En tout cas, un artiste singulièrement fécond, doué d'aptitudes multiples, et certainement un novateur. Tour-

menté du besoin d'assouplir le vieux système de proportions légué par Polyclète, il invente un nouveau *canon* dont nous ne savons qu'une chose, c'est qu'il aboutit à donner aux corps un aspect trop grêle, à la tête des proportions trop fortes. Il est possible que la tentative fût malheureuse : il reste au moins à Euphranor le mérite d'avoir été le véritable précurseur de Lysippe, et d'avoir cherché les règles de symétrie dont le grand sculpteur de Sicyone devait donner la formule définitive.

CHAPITRE VII

DE QUELQUES ŒUVRES ANONYMES

La *Déméter de Cnide*. — La tête de *Koré* de Munich. — La *Vénus de Milo*. — L'*Asclépios* de Milo. — L'*Hypnos* de Madrid. — Le groupe des *Niobides*.

Le très petit nombre d'artistes autour desquels nous parvenons à grouper quelques œuvres est bien loin de représenter toute l'activité de l'art grec dans une période aussi féconde que les deux premiers tiers du IVe siècle. A côté des grands maîtres, à côté des sculpteurs de second rang qui ont été sauvés de l'oubli, combien d'autres restés ignorés et qui, sans doute, méritaient mieux! Que savons-nous de ces maîtres, dont le hasard d'une découverte épigraphique nous livre parfois les noms, et pouvons-nous affirmer que leur obscurité est à la mesure de leur talent? En présence de tant de marbres anonymes qui peuplent nos musées, on s'ingénie souvent à essayer de leur donner un état civil et à les placer sous le patronage de tel ou tel de ces noms illustres qui dominent

tous les autres. Mais imagine-t-on qu'un Scopas et un Praxitèle auraient pu accomplir leur œuvre s'ils n'avaient vécu dans un milieu de production intense? Et ont-ils fait autre chose que de donner une formule achevée et personnelle aux idées qui fermentaient autour d'eux? Faisons donc crédit aux maîtres inconnus, et si certains marbres d'élite échappent à toute identification certaine, confessons notre ignorance. Tel est le cas pour les œuvres que nous allons rapidement passer en revue.

La belle statue de déesse assise, rapportée de Cnide au British Museum par C. T. Newton (fig. 27), a cette rare valeur d'être un morceau de maîtrise et une œuvre originale dont l'auteur a pu être un contemporain de Scopas et de Praxitèle. Que cette statue représente *Déméter*, on n'en saurait douter; elle a été, en effet, trouvée dans une enceinte consacrée aux deux déesses d'Éleusis et à Pluton Épimachos. Aussi bien, l'attitude assise et un peu affaissée, l'expression mélancolique du visage, éveillent immédiatement le souvenir de l'*Hymne homérique* où le poète montre la déesse, lassée de sa course éperdue à la recherche de sa fille Perséphoné ravie par Hadès, et consentant enfin à prendre un peu de repos. « Elle se tint muette, immobile, sans dire un mot, sans faire un geste, sans sourire; elle se tint assise, consumée par le regret de sa fille à la riche ceinture. » Le maître inconnu auquel est due la statue de Cnide

a su rendre avec une force d'autant plus pénétrante qu'elle est plus discrète ce caractère de maternité douloureuse. Le large manteau dont la déesse est drapée l'enveloppe comme un voile de deuil, formant sur la poitrine ces plis souples et obliques où l'on retrouve le sentiment pittoresque introduit par Praxitèle dans la draperie. Sculptée à part dans un bloc de Paros, la tête est un de ces morceaux qui retiennent longuement le regard par l'intensité et la profondeur de l'expression. L'antiquité nous a laissé peu d'œuvres comparables à ce beau visage pensif, empreint d'une tristesse adoucie, amortie par le temps, mais dont le regard rêveur et comme lointain semble poursuivre une chère vision de tendresse. On a prononcé, à propos de cette admirable figure, les mots de *Mater dolorosa*. Peut-être est-ce aller bien loin et forcer quelque peu l'analogie entre la tristesse de la mère païenne et la douleur poignante de la Vierge dans une *Pietà* de la Renaissance. Mais ce qui est vrai, c'est que peu d'œuvres antiques nous offrent au même degré la vivante image du deuil intime et recueilli. Pour trouver des termes de comparaison, il faudrait aller les chercher dans la sculpture funéraire, dans ces belles stèles dont nous parlerons plus loin. La statue de Cnide aurait pu figurer sur un tombeau, et l'on ne s'étonne pas que la tête d'une statue funéraire de Tralles, conservée au Louvre, lui soit assez étroitement apparentée. La *Déméter* du British Museum est sans doute l'œuvre

d'un des maîtres attiques qui ont suivi en Asie-Mineure les artistes appelés à Halicarnasse pour les travaux du Mausolée. On aimerait à le compter parmi ceux qui se sont formés à l'école de Scopas.

Il serait fort séduisant de rapprocher de la *Déméter* une charmante tête de jeune fille appartenant à la Glyptothèque de Munich. Mais il est inexact qu'elle provienne de Cnide. Elle a été trouvée à Ostie et, dès lors, il faut renoncer à l'hypothèse suivant laquelle elle aurait fait partie d'une statue de Koré groupée avec la statue de Cnide. Le marbre de Munich n'en est pas moins un original grec, exécuté dans la première moitié du IVe siècle. Il y a une grâce singulièrement pénétrante dans ce joli visage de jeune fille, à l'expression douce et réservée. Le sculpteur a traité avec une remarquable légèreté de ciseau les fins contours de la bouche et le modelé si vivant des joues. Il faut surtout prêter attention à la forme de la coiffure, à ces bandeaux parallèles séparés par des sillons réguliers qui vont rejoindre le chignon massé sur la nuque. Cette mode, on l'observe dans nombre de figurines tanagréennes et dans certaines figures féminines de l'époque hellénistique. Mais l'exemple de la *Corinne* de Silanion et d'une des petites *Herculanaises* de Dresde prouve qu'elle était connue au IVe siècle. A voir cette coiffure d'un caractère juvénile, on hésite à décider si la tête de la Glyptothèque représente une jeune déesse, *Koré* par exemple, ou

FIG. 27. — DÉMÉTER, STATUE TROUVÉE A CNIDE.
Londres, British Museum.

simplement une jeune fille. Nous inclinerions à y voir un portrait, traité avec une certaine préoccupation d'idéaliser, et on pourrait, à ce point de vue, la rapprocher d'une tête de la collection Kaulbach, à Munich, qui offre avec celle-ci plus d'une analogie. Mais nous ne croyons pas qu'on puisse y reconnaître une œuvre de style praxitélien. Si l'auteur est un contemporain de Praxitèle, il n'imite pas docilement le maître athénien dans sa recherche de la morbidesse. Et l'intérêt que présente la tête de Munich, œuvre d'un artiste de second rang; c'est précisément de nous montrer qu'à côté des grands maîtres, d'autres sculpteurs savent garder leur personnalité.

Convient-il de faire ici une place à la *Vénus de Milo?* Ce n'est pas en quelques lignes que nous pourrions exposer une des questions qui ont soulevé les plus vives controverses. Nous devons cependant signaler le peu de solidité des théories qui tendraient à faire du célèbre marbre du Louvre une œuvre éclectique exécutée au Ier siècle avant notre ère. Elles sont fondées sur la prétendue relation qu'on s'est efforcé d'établir entre la statue et un fragment de base aujourd'hui disparu. Lorsque la *Vénus* fut découverte dans l'île de Milo, le 8 avril 1820, un jeune officier de la marine française, Voutier, en dessina les morceaux, ainsi que deux hermès trouvés en même temps avec leurs bases. L'une de ces bases portait une dédicace d'un certain Théodoridas; l'autre, en

partie brisée, portait la signature d'un sculpteur originaire d'Antioche du Méandre, [Agés]andros ou [Alex]andros, qui vivait vers le début, sinon même au milieu du Ier siècle avant notre ère. Cette base s'adaptait-elle à la plinthe incomplète de la statue? Le chef-d'œuvre du Louvre est-il dû à cet artiste obscur? Et dès lors faut-il en abaisser la date jusque vers l'année 100 avant notre ère? Cette théorie a trouvé des adhérents. Suivant M. Furtwaengler, la base portant la signature du sculpteur d'Antioche se raccorderait exactement avec la plinthe de la statue; elle aurait supporté, non point un hermès, comme on le voit dans le dessin de Voutier, mais une haute colonnette qui aurait soutenu le bras gauche d'Aphrodite. Or, sur ce point, tout au moins, l'exactitude du dessin de Voutier s'est trouvée confirmée par une découverte inattendue, lorsque, en 1900, MM. Héron de Villefosse et Michon ont retrouvé la base de l'autre hermès, celui de Théodoridas. Il semble acquis que la base signée d'[Alex]andros supportait un hermès. Toutefois, il n'est nullement prouvé que celui-ci fût en rapport avec la statue. On peut admettre, à la rigueur, qu'il a pu être employé pour une restauration tardive de la statue, longtemps après la dédicace de cette dernière. Mais il n'y a pas lieu d'en faire état ni de le restituer à côté de la déesse. L'hypothèse la plus vraisemblable, c'est que celle-ci était isolée, retenant de la main droite le bord de sa draperie, tenant une pomme de l'autre.

Quant à la date, le style de l'œuvre peut seul fournir des indications.

Tout d'abord, la *Vénus de Milo* est un original. Il n'en existe point de réplique. Il est vrai que certains traits essentiels du type, la pose du pied gauche relevé, l'agencement de la draperie enroulée à la hauteur des hanches et recouvrant le bas du corps, ont passé dans un certain nombre d'œuvres statuaires, témoin l'*Aphrodite* de Capoue du musée de Naples. La *Victoire de Brescia* et des groupes gréco-romains montrent Aphrodite groupée avec Arès; mais ce sont là des adaptations plus ou moins récentes. Au vrai, le motif du demi-dévoilement apparaît ici dans sa nouveauté première, comme une sorte de transition entre la sévérité des figures drapées du ve siècle et la nudité complète de *la Cnidienne*. Cette convention, par laquelle l'art s'achemine vers une conception plus hardie, nous la retrouvons dans des œuvres telles que la *Vénus d'Arles*, où nous avons reconnu une œuvre de jeunesse de Praxitèle, et ainsi c'est dans la première moitié du IVe siècle qu'elle conquiert la vogue. Pourtant, la *Vénus de Milo* ne trahit aucune trace du goût mis en faveur par Praxitèle. Si, par la simplicité de l'arrangement, la coiffure offre des analogies avec celle des statues praxitéliennes, rien dans l'expression du visage ne rappelle la grâce sensuelle ni la morbidesse que nous avons relevées dans *la Cnidienne*. C'est ailleurs qu'il faut chercher les traits de parenté ; on comparerait plus

volontiers la tête de la statue du Louvre à celle de la *Héra* du Capitole, ou à une tête du palais Caetani, à Rome. Le modelé des chairs est à la fois sobre, large et vivant. Nulle recherche de mièvrerie. Quant à la draperie, avec ses grands plis si franchement accusés, qui soulignent l'élasticité de la souple étoffe, elle trahit le coup de ciseau d'un maître en qui semble revivre quelque chose de l'esprit des grands artistes du ve siècle. Aussi bien l'impression que donne l'ensemble est-elle celle de la dignité calme, de la sérénité, de l'harmonie souveraine, et l'on songerait à évoquer le souvenir de l'art de Phidias si des indices certains ne nous avertissaient que l'auteur appartient à une autre génération, qu'il a connu d'autres formes de style que celles du Parthénon. A voir la recherche évidente des lignes onduleuses, le hanchement du corps sur la jambe de soutien, on sent que le maître à qui nous devons ce glorieux marbre a le souci des rythmes nouveaux comme ses contemporains du IVe siècle. Il a sans doute vécu au temps de Scopas, peut-être même dans l'entourage immédiat du grand sculpteur de Paros.

L'art du ve siècle avait porté à sa plus haute expression la grandeur de certains types divins, et les sculpteurs de la jeune école attique n'y ajoutent rien. Après le *Zeus olympien* de Phidias, quel artiste aurait haussé son ambition jusqu'à prétendre riva-

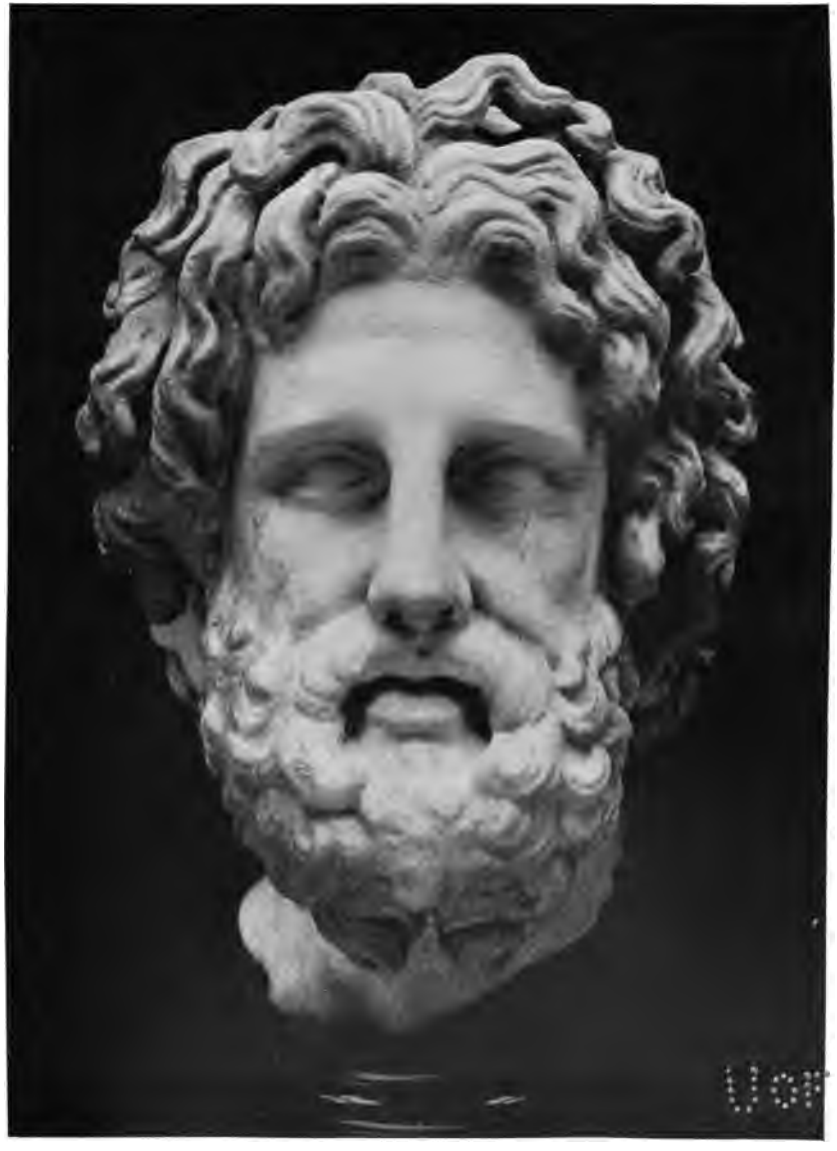

FIG. 28. — TÊTE D'ASCLÉPIOS.

Londres. British Museum.

liser avec le grand maître athénien ? Pourtant, les maîtres du IVe siècle savent introduire dans ces types des nuances nouvelles, et c'est ainsi qu'ils en arrivent à dédoubler en quelque sorte celui de Zeus pour prêter certains de ses traits à Asclépios, le dieu-médecin. Un exemple frappant de cette transformation est la remarquable tête trouvée à Milo en 1828, et qui de la collection Blacas a passé au British Museum (fig. 28). Elle a été découverte dans une grotte aménagée en sanctuaire d'Asclépios, et c'est un prêtre du dieu qui, au Ier siècle avant notre ère, avait recueilli ce fragment d'une statue brisée, pour en faire la dédicace. Aujourd'hui que les fouilles d'Épidaure nous ont renseignés sur le type d'Asclépios, il n'est pas douteux que cette belle tête ne soit celle du dieu guérisseur. Le type est celui d'un Zeus adouci et humanisé. Ce visage rêveur, au regard dirigé vers le ciel, à la bouche légèrement entr'ouverte, s'éclaire d'un rayon de bonté et de mansuétude, et c'est bien là la physionomie qui convient au dieu secourable qu'émeuvent les souffrances des hommes. On voit comment, grâce à des nuances d'expression, un type directement issu de celui de Zeus a pris une acception toute nouvelle, au point de devenir presque une création originale. Il est intéressant de comparer à la tête d'Asclépios de Milo un buste colossal du Vatican, trouvé à Otricoli, qui nous met sous les yeux le type de Zeus tel que le conçoit l'art du IVe siècle. Bien des traits sont communs : chevelure abondante, traitée avec un

sentiment pittoresque, barbe touffue, expression de sérénité et de douceur. Mais dans le buste du Vatican, le modelé tourmenté du front, la direction du regard abaissé vers la terre, font prédominer l'idée de la puissance souveraine du dieu qui, suivant les vers homériques, fait trembler l'Olympe par le froncement de ses noirs sourcils.

On sait avec quelle prédilection les sculpteurs du IVe siècle traitent les sujets allégoriques tels que la Persuasion, le Désir, la Passion. Il est donc bien de son temps le maître inconnu qui a donné un frère aux Éros praxitéliens dans la charmante figure d'*Hypnos*, le dieu du sommeil. L'original est perdu; mais le musée du Prado, à Madrid, en possède une bonne copie en marbre, un peu alourdie cependant par le tronc d'arbre de soutien que n'exigeait point la statue de bronze pour laquelle le motif a été créé (fig. 29). A vrai dire, l'idée de personnifier le Sommeil par une figure allégorique est aussi ancienne que l'esprit grec. Déjà, dans l'*Iliade*, le poète homérique le montre sous la forme d'un être ailé, qui perche, comme un oiseau chanteur, dans les branches d'un arbre. Il y a loin, toutefois, de cette conception primitive à celle du génie aux longues ailes qui, sur les lécythes blancs attiques du Ve siècle, est le compagnon du dieu de la mort, Thanatos, et l'aide à déposer les défunts dans le tombeau. Tandis que, sous le pinceau des peintres céramistes, Thanatos, barbu et hirsute,

apparaît comme un dieu cruel, « à l'âme de fer, au cœur d'airain », son frère, Hypnos, est un beau et jeune démon au visage imberbe, « plein de douceur pour les mortels », suivant l'expression d'Hésiode. Dans la statue de Madrid, il est représenté comme un adolescent ; à ses tempes s'attachent de courtes ailes, semblables à celles des oiseaux de nuit. De petits bronzes, en particulier un exemplaire du musée de Vienne, permettent de lui restituer à coup sûr ses attributs : dans la main gauche, un pavot, dans la droite, une corne d'abondance. Le sujet ne prête donc à aucun doute. S'avançant d'un pas large et régulier, comme le semeur qui suit son sillon, Hypnos parcourt la surface de la terre, répandant le suc du pavot, et, pour emprunter le mot d'un poète latin, « versant sur les yeux des hommes la rosée du sommeil ». Si l'on veut prendre une idée exacte de la tête, il faut considérer le beau bronze trouvé près de Pérouse que possède le British Museum. L'agencement quasi féminin de la chevelure, les petites coques qui s'échappent du bandeau, évoquent immédiatement le souvenir de l'*Apollon Sauroctone*. Quelque chose de l'inspiration praxitélienne a passé dans ce fin visage à l'expression pleine de douceur et un peu voilé de mélancolie, comme si le jeune dieu compatissait aux douleurs des hommes qu'il endort d'un geste bienfaisant. La jeune école attique a créé peu d'œuvres dont la conception soit plus originale et le charme plus pénétrant.

Au temps de Pline l'Ancien, les connaisseurs hésitaient à décider si le groupe célèbre des *Niobides* était l'œuvre de Praxitèle ou de Scopas. Les critiques modernes n'éprouvent pas un moindre embarras devant les copies que se partagent différents musées et dont celui des Offices, à Florence, possède la série la plus importante. Tout ce qu'on sait de l'histoire du groupe original, c'est que C. Sosius, légat de Syrie et de Cilicie en l'année 38 avant notre ère, le fit transporter à Rome et placer dans le temple qu'il avait consacré à Apollon. Peut-être l'avait-il enlevé à la ville syrienne de Séleucie. Complétées par quelques autres conservées au Vatican, au Capitole et au Louvre, les dix statues florentines, qui furent découvertes à Rome en 1583, nous donnent une idée assez exacte, non point du style de l'original qu'elles trahissent visiblement, mais de ce qu'on a pu appeler, non sans raison, une sorte de vulgate de la composition primitive. Peu de sujets pouvaient offrir à l'art un thème plus tragique que l'effroyable massacre des douze enfants de Niobé, fils et filles, percés de flèches sous les yeux de leur mère par Apollon et Artémis. La figure, qui domine toutes les autres et forme naturellement le centre de cet ensemble, est celle de Niobé, groupée avec la plus jeune de ses filles. Levant des yeux pleins d'angoisse vers les deux divinités dont les flèches meurtrières portent la mort autour d'elles, la mère désolée serre l'enfant contre son sein d'un geste passionné, et cherche à la pro-

FIG. 29. — HYPNOS.
Madrid, Musée du Prado.

téger en lui faisant un abri de son manteau. L'émotion la plus poignante est ici atteinte par des moyens très simples, et c'est une figure à la fois tragique et charmante que celle de cette fillette agenouillée, dont le corps svelte se dessine sous les plis translucides d'une fine tunique. Nous signalerons encore, comme un morceau d'une rare élégance de style, la jeune fille qui, atteinte d'une flèche, porte avec un geste de douleur la main à sa nuque blessée. Mais il y a ailleurs une recherche moins heureuse de l'expression dramatique, témoin ce jeune Niobide qui escalade un rocher avec des gestes automatiques, et donne l'impression d'une académie d'atelier. Aussi bien les statues des Offices ne sont que des copies d'une valeur très inégale. On s'en rend compte en comparant à la tête de la Niobé florentine une copie bien supérieure, conservée à Brocklesby Park, dans une collection anglaise, ou en rapprochant d'une Niobide fuyant la belle réplique du musée Chiaramonti, beaucoup plus voisine de l'original, et dont la draperie, si libre et si souple, évoque le souvenir de certaines figures d'Amazones de la frise du Mausolée.

Pour quel genre de décoration le groupe avait-il été exécuté ? Question très controversée et qui attend une solution définitive. Ce qui est sûr, toutefois, c'est qu'en raison des proportions relatives des figures on ne saurait songer à un fronton. Il serait plus séduisant d'imaginer les statues disposées entre les colonnes d'un édifice, peut-être un de ces temples-

tombeaux dont le Mausolée nous a offert un remarquable exemple et qui étaient très familiers à l'architecture funéraire de l'Asie-Mineure. Et il est possible, en effet, que, sous sa forme première, le groupe ait eu cette destination. Pourtant, si l'on considère les copies florentines, avec leurs bases reproduisant les inégalités d'un terrain rocheux, on est conduit à l'hypothèse d'un groupe pittoresque, disposé à l'air libre, et purement décoratif. Chose curieuse, c'est ainsi, sur une base de rocaille à niveaux différents, qu'il fut tout d'abord restitué dans les jardins du cardinal Médicis. La conception de ces groupes pittoresques, qui se suffisent à eux-mêmes et ne sont point asservis, comme des figures de fronton, aux exigences de l'architecture, constitue, en effet, une des nouveautés les plus originales de l'art hellénistique, témoin le *Taureau Farnèse* du musée de Naples. Mais ce ne serait pas là une raison pour abaisser outre mesure la date des *Niobides*. Ces principes, un élève de Lysippe, Eutychidès de Sicyone, les applique déjà dans la *Tyché* d'Antioche, et nous avons ainsi la preuve qu'ils étaient connus et pratiqués dès la fin du IVe siècle.

Reste le problème insoluble de l'attribution à Scopas ou à Praxitèle. Qu'on puisse relever çà et là des traits praxitéliens et des caractères du style « scopasien », nous le reconnaissons volontiers, sans aller cependant jusqu'à conclure avec M. Klein que le groupe est dû à la collaboration des deux maîtres.

Ce mélange d'influences nous paraît plutôt prouver qu'il n'est ni de l'un ni de l'autre. Au vrai, l'inspiration dramatique qui éclate dans cet ensemble, vrai poème de la maternité douloureuse et de la mort, dépasse les limites où s'enferme l'art de Praxitèle, et nous en ferions plutôt honneur à un disciple immédiat ou indirect de Scopas. Quelque chose de l'âme ardente et passionnée du grand maître de Paros a passé par là, et le groupe des *Niobides* relève à coup sûr de la tradition d'art dont Scopas a été l'initiateur.

CHAPITRE VIII

LA SCULPTURE DÉCORATIVE EN ATTIQUE

Le monument choragique de Lysicrate. — La sculpture funéraire attique. — Le sarcophage des *Pleureuses*.

Au IVe siècle, Athènes ne connaît plus la prodigieuse activité qui, au siècle précédent, a transformé la ville et l'Acropole. La sculpture n'y trouve point l'occasion de concourir à la décoration de grands édifices publics ; c'est hors de l'Attique, à Épidaure, à Tégée, à Halicarnasse, à Éphèse, que nous avons vu à l'œuvre Scopas et ses contemporains. En revanche, le luxe ou la vanité des particuliers suppléent à la pauvreté des commandes officielles. Qu'il s'agisse de consacrer une offrande, d'ériger un monument votif, d'édifier au Céramique ou sur la Voie sacrée d'Éleusis une sépulture de famille, les riches citoyens d'Athènes se mettent en frais et rivalisent de dépenses. Jamais, peut-être, ce qu'on peut appeler l'art bourgeois n'a été plus florissant.

En étudiant l'œuvre de Praxitèle, nous avons déjà rencontré un exemple de ces monuments choragiques que dédiaient les chorèges vainqueurs aux fêtes dionysiaques. C'était une lourde charge que d'organiser et de faire instruire un des chœurs qui prenaient part aux concours, et elle était dévolue aux citoyens les plus fortunés. Le chorège qui, au nom de sa tribu, avait remporté la victoire et reçu le trépied de bronze qui en était le prix, était tenu d'en faire l'offrande à Dionysos. On s'était contenté longtemps de le dresser sur une base fort simple. Mais, au temps de Praxitèle, ce modeste support était devenu une œuvre d'art, et c'étaient d'élégantes bases à reliefs, des édicules en forme de petits temples qui, débordant hors du sanctuaire dionysiaque, s'alignaient le long de la rue des Trépieds ou escaladaient les pentes rocheuses de l'Acropole.

Le monument choragique consacré en l'année 335-334 par Lysicrate, chorège de la tribu Akamantide, nous a été conservé en place, et des générations de voyageurs et de touristes ont admiré ce charmant petit édifice circulaire, véritable bijou d'architecture où l'ordre corinthien déploie toute sa richesse. La sculpture y a aussi sa place, fort réduite, à la vérité. Une petite frise en relief y raconte l'histoire de Dionysos capturé par des pirates tyrrhéniens et châtiant l'audace de ses agresseurs qu'il métamorphose en dauphins. Dans le champ étroit de cette bande de marbre, le sculpteur a jeté une composition

pleine de vie où abondent les détails humoristiques; c'est la troupe pétulante des Satyres qui poursuivent les Tyrrhéniens, arrachant des branches d'arbres pour s'en faire des armes, brandissant des torches enflammées, courant sus à leurs adversaires; ce sont des pirates déjà métamorphosés à demi, moitié hommes et moitié poissons, se précipitant dans la mer. Çà et là on surprend une réminiscence d'un motif connu, comme l'*Arès Ludovisi* et le *Satyre versant à boire* de Praxitèle. Tel groupe rappelle de très près les *Lutteurs* de la Tribune du musée des Offices, d'où l'on peut conclure que l'original du groupe de Florence est antérieur à l'année 335. Mais ces emprunts se fondent dans un ensemble conçu avec une verve spirituelle qui charme et amuse; c'est une œuvre empreinte du plus pur atticisme que cette frise légère où le coup de ciseau net, mordant, incisif, semble courir à fleur de marbre.

Dans le courant du IVe siècle, le luxe des sépultures a pris de tels développements, qu'entre les années 317 et 307, sous le gouvernement de Démétrios de Phalère, un décret intervient pour le limiter par des prescriptions légales. De fastueux tombeaux s'élèvent au Céramique ou le long de la Voie sacrée d'Éleusis. Harpale fait construire pour sa maîtresse Pythioniké un cénotaphe qui coûte cent talents. A peine moins coûteux sont les tombeaux édifiés par un métèque rhodien et par le banquier Phormion,

ou celui de Théodecte de Phasélis autour duquel se dressent les statues des poètes les plus célèbres de la Grèce. Les maîtres de la sculpture, comme Praxitèle et Sthennis, exécutent pour les grands tombeaux de famille des statues funéraires, telles que ces « femmes affligées » *(flentes matronae)* signalées par Pline parmi leurs œuvres. Cette statuaire des tombeaux, nous pouvons en prendre idée grâce à une statue du Louvre représentant une femme debout dans l'attitude de deuil, la tête fléchie et le coude droit reposant sur la main gauche. Les deux *Pleureuses* du musée de Berlin, provenant de Ménidi en Attique, nous conservent les types usités pour les statues qui décoraient les abords de l'enclos funéraire, et semblaient veiller autour de la tombe. Mais les témoins les plus éloquents de cette progression du luxe sont les belles stèles sculptées en relief dont quelques-unes sont encore en place au Céramique, et dont les autres forment au musée d'Athènes une série incomparable.

Les stèles du IVe siècle se reconnaissent facilement à leurs grandes dimensions, et à l'importance croissante qu'y prend le décor architectural. L'édicule funéraire affecte le plus souvent la forme d'une sorte de chapelle ou de *naïskos*, avec ses pilastres d'antes, son architrave et son fronton. Sur la paroi intérieure, les personnages se détachent en un vigoureux relief, avec une saillie si accusée qu'ils font songer parfois à des statues qui seraient appliquées contre un mur

de fond. Ce champ si largement ménagé à la sculpture, l'image conventionnelle du mort, même accompagnée d'un personnage accessoire, ne suffit plus à le remplir, comme c'était le cas pour les stèles plus étroites du ve siècle. Le ciseau du marbrier reproduit des scènes plus amples, de véritables tableaux de famille. Voici, par exemple, la stèle funéraire d'une Athénienne, *Korallion*, femme d'Agathon (fig. 30) Assise sur un tabouret, le manteau ramené sur la tête comme un voile de deuil, la jeune femme serre la main que lui tend son mari debout devant elle et, de la gauche, lui touche le bras avec un geste affectueux ; à ses pieds, son petit chien de Malte la regarde et semble quêter une caresse. Au second plan, un homme d'âge mûr contemple les deux époux, tandis qu'une suivante de la morte, soutenant d'une main sa tête inclinée, met comme une note douloureuse dans cette réunion de famille dont le caractère dominant est une tendresse grave et recueillie.

On a beaucoup discuté sur le sens de la poignée de main qu'échangent entre eux soit les époux, soit les parents et leurs enfants. Est-ce l'adieu des survivants aux défunts ? Est-ce au contraire le gage de la réunion espérée dans le monde souterrain, lorsque la mort aura renoué les liens un instant rompus entre les vivants et ceux à qui s'adresse ce dernier témoignage de leur affection ? Il ne faut pas serrer de trop près le sens de ces représentations, ni vouloir y chercher une précision que les Grecs n'y mettaient

FIG. 30. — STÈLE FUNÉRAIRE DE KORALLION.
Athènes, Nécropole du Céramique.

pas. En réalité, l'idée qui les inspire est celle de la réunion de la famille. Le mort est au milieu des siens, entouré de leur tendresse, comme s'il était présent parmi eux. Et tel se reconstituera le groupe de famille, quand les noms des survivants, devenus à leur tour les hôtes du tombeau, s'inscriront sur le bandeau de l'architrave qui couronne la stèle. L'idée de la mort flotte dans l'air cependant, et voile d'une tristesse sereine tous ces visages pensifs. Elle s'impose avec plus de force à mesure que l'art, inclinant vers le pathétique, dispose de moyens nouveaux pour traduire par les gestes, par les attitudes, par l'expression du visage, les sentiments des personnages. Ici, la morte, la tête penchée et comme absorbée dans une rêverie douloureuse, semble se lamenter sur son sort, indifférente à la vue de ses bijoux familiers qu'une esclave lui présente dans un coffret. Là, une mère prodigue ses caresses à sa fille avec une sollicitude attendrie. Très souvent, une suivante joue le rôle de pleureuse et personnifie la douleur des survivants. De toutes ces scènes se dégage un charme indéfinissable qu'on renonce à analyser, charme subtil et pénétrant, fait à la fois de grâce et de mélancolie.

Ces sculptures funéraires ont l'avantage d'être des œuvres originales et de nous faire connaître ainsi fort exactement la moyenne de l'art dans les ateliers attiques. Sans doute, à certaines négligences d'exécution, aux proportions parfois un peu lourdes des personnages, à certaines redites inévitables, on recon-

naît le coup de ciseau de marbriers travaillant sur commande ; mais on reste frappé de l'élégance et de la dignité du style. C'est que les sculpteurs puisent dans le riche trésor des formes créées par les maîtres, et qu'à leur exemple ils s'en tiennent à des types généraux et idéalisés. Ces bourgeois athéniens, drapés dans leur manteau, sont apparentés aux nobles figures de la frise du Parthénon ; ces femmes aux formes matronales, ces jeunes filles aux gestes discrets et mesurés, sont des figures irréelles, éclairées du reflet de beauté qui émane des plus hautes conceptions de l'art. Il faut arriver à la seconde moitié du IVe siècle pour surprendre çà et là des concessions faites au réalisme. Ainsi, dans la stèle de *Proklès* et de *Prokleidès*, un vieillard ridé échange une poignée de main avec son fils, un hoplite revêtu de la cuirasse et dont le visage aux joues creuses semble trahir la fatigue des rudes campagnes.

La Grèce n'a jamais connu les limites factices que nous traçons entre l'art proprement dit et l'art industriel. Aussi, quelque chose de l'esprit des grands maîtres pénètre-t-il dans l'atelier des marbriers. Et même, la beauté de certaines de ces stèles peut autoriser l'hypothèse qu'elles ont été exécutées sous l'influence directe d'un Scopas ou d'un Léocharès. Celle de *Démétria* et de *Pamphilé*, encore en place au Céramique, montre deux femmes, l'une debout, l'autre assise, écartant du même geste le bord de leur manteau ; elle n'est pas indigne du maître qui a

sculpté l'Artémisia du Mausolée. Rien de plus « scopasien » que la figure principale d'une stèle trouvée dans le lit d'Ilissos, un robuste jeune homme, nu comme un héros, assis contre un pilier, au pied duquel un petit esclave pleure son maître. Elle pourrait prendre place à côté du *Méléagre*. On en peut dire autant de la stèle d'*Aristonautès*, un hoplite casqué et cuirassé, le bouclier au bras, qui semble marcher au combat dans un élan guerrier. A voir la passion qui éclate dans le regard on se demande si cette œuvre maîtresse de la sculpture funéraire n'est pas sortie de l'atelier de Scopas.

Il n'est pas surprenant de rencontrer dans des pays à demi-hellénisés les types funéraires créés par les ateliers attiques. Les commandes que ceux-ci exécutaient pour une clientèle étrangère expliquent facilement une telle diffusion. Peu d'exemples sont plus caractéristiques que celui du sarcophage dit des *Pleureuses*, découvert en 1887 dans la nécropole royale de Sidon, et conservé aujourd'hui au Musée impérial ottoman. C'est une grande cuve de marbre, reproduisant la forme d'un temple ionique avec ses frontons (fig. 31). Des demi-colonnes ioniques, réunies par une balustrade, supportent l'entablement orné de denticules, et les frontons s'inscrivent dans le large bandeau qui cerne le couvercle. Chacun des panneaux dessinés sur les quatre faces de la cuve par les demi-colonnes est occupé par une figure de femme

dans l'attitude du deuil, et c'est comme un chœur de dix-huit pleureuses qui se lamentent autour du temple-tombeau. Les unes debout, les autres assises contre la balustrade, elles évoquent, par la forte saillie du relief, l'idée de statues. Leur tristesse se traduit par des gestes mesurés, discrets, mais expressifs, et qui sont comme autant de modulations harmonieusement rythmées du même thème. Celle-ci, ramenant vers son visage le pli de son voile, semble essuyer ses larmes. Celle-là, une main posée sur sa poitrine, comprime les palpitations de son cœur. Une autre, les bras tombants, les mains jointes, avec une attitude lasse et découragée, est perdue dans un rêve ; une autre encore, debout, immobile et grave, apparaît comme la personnification de la douleur résignée et silencieuse. Par les caractères du style, par les poses, par le jet des draperies, ces *Pleureuses* offrent bien des traits de parenté avec les femmes des stèles attiques, et c'est à peine une hypothèse que d'attribuer au sarcophage sidonien la même origine. Mais certains traits d'exotisme dans la décoration, le caractère oriental du cortège funèbre qui occupe la grande frise, le costume phrygien des chasseurs répartis en groupes variés dans la petite frise, tout cela permet d'affirmer que le titulaire du sarcophage était quelque dynaste étranger. On a prononcé, non sans vraisemblance, le nom d'un roi de Sidon, Straton Ier le philhellène, qui régnait vers 370, et menait joyeusement une vie fastueuse, entouré de

Fig. 31. — Sarcophage des pleureuses.
Constantinople, Musée impérial ottoman.

courtisanes, de danseuses et de musiciennes venues de l'Ionie ou du Péloponèse. Le sculpteur aurait donc fait allusion aux goûts du prince, en disposant autour de son sarcophage le chœur attristé des compagnes qui avaient charmé sa vie.

Ces types funéraires, que l'art attique a marqués de son sceau de noblesse et d'élégance, nous les voyons encore pénétrer dans l'Afrique phénicienne, depuis longtemps gagnée aux influences helléniques. Une des plus heureuses découvertes faites par le P. Delattre dans la nécropole de Carthage est celle d'une série de sarcophages anthropoïdes, où la figure du défunt est représentée couchée sur le couvercle, suivant l'usage phénicien. L'un d'eux est certainement l'œuvre d'un marbrier attique. Sur la dalle funéraire, l'artiste a placé la figure d'une jeune femme vêtue à la grecque et qui semble une statue couchée, avec sa base. A la voir ainsi, bien vivante, écartant de sa main droite les plis de son voile, toute scintillante de la dorure qui recouvre sa chevelure et ses bijoux, on n'a pas de peine à reconnaître l'adaptation d'un modèle attique. C'est sous les traits et avec le costume d'une Athénienne, comme une sœur cadette des matrones du Céramique et des *Pleureuses* sidoniennes, que revit pour nous la dame de Carthage dont une main grecque a sculpté le tombeau.

CONCLUSION

Un fait caractérise très nettement la période de l'art grec comprise entre le début du IVe siècle et les événements qui, après la chute de l'indépendance grecque à Chéronée, vont si profondément modifier le monde hellénique : l'individualisme règne sans partage. Il n'y a point là de ces grands courants, où viennent se coordonner les efforts sous une direction incontestée et acceptée. Il n'y a rien qui rappelle la belle unité de l'école de Phidias, poursuivant un idéal commun dans des œuvres collectives destinées à glorifier la cité athénienne. Les maîtres que nous avons vus à l'œuvre sont des indépendants. Si tous bénéficient des progrès dus à leurs devanciers, et si, en ce sens, il y a entre eux bien des points de contact, chacun d'eux obéit à l'appel de ses goûts et de ses aptitudes, moins préoccupé de suivre une tradition que de faire œuvre personnelle, attentif aux besoins nouveaux que détermine l'évolution des idées et des mœurs, et soucieux de créer des formes d'art qui s'y adaptent.

De ces recherches individuelles et comme disper-

sées, résulte cependant un apport commun. Si complexe qu'en soit la physionomie, l'art du IVe siècle, jusqu'à la mort d'Alexandre, peut se définir par les éléments nouveaux qu'il a introduits dans la plastique. D'abord, et avant tout, le sens du pathétique. Non point le pathétique purement extérieur, pour ainsi dire, qui se limite à la vie physique, et que connaissent déjà, au Ve siècle, les sculpteurs des frontons d'Olympie ou de la frise de Phigalie, mais celui qui naît d'émotions morales fortement ressenties et traduites avec toute leur intensité par le ciseau de l'artiste; ainsi l'ardente passion dont Scopas a su animer sa *Ménade;* ainsi, encore, la douleur poignante de *Niobé*, ou la mélancolie résignée de la *Déméter de Cnide*. L'art du IVe siècle est sentimental, c'est là sa principale originalité. Il a pris possession de toutes les formes du sentiment, aussi bien des émotions paisibles, douces et voluptueuses, que des angoisses tragiques ; la joyeuse quiétude du *Satyre accoudé*, le regard chargé de langueur de la *Cnidienne*, le disent assez clairement. Praxitèle révèle vraiment le premier toutes les séductions de la grâce et de la beauté féminine et, avec lui, on voit apparaître le goût romanesque, fort étranger à l'esthétique virile et hautaine du Ve siècle. Ajoutez la tendance au réalisme qui se manifeste, avec Silanion, dans le portrait et conduit à une observation plus exacte du type individuel; l'influence sans cesse croissante de la peinture sur la sculpture qu'elle achève de libérer en lui commu-

niquant ses audaces, voilà les traits essentiels qu'il importe de relever dans l'évolution accomplie au cours de ces trois quarts de siècle.

Pendant la période qui a fait l'objet de cette étude, l'art du IVe siècle est encore classique, en ce sens qu'il n'a pas cessé de chercher ses inspirations dans la vie nationale. Le maître qui réalise le premier le type d'artiste de cour, le vrai précurseur de l'art hellénistique, le sculpteur attitré d'Alexandre, Lysippe, n'arrive qu'après Chéronée à l'apogée de sa réputation. Mais il n'est pas paradoxal d'affirmer qu'il doit quelque chose à ses devanciers et que ceux-ci ont préparé le mouvement d'où sortira l'art nouveau. Si l'on cherche à mesurer la part d'influence qui revient, pour les destinées ultérieures de l'art grec, aux deux maîtres de premier rang qui l'ont précédé, l'action exercée par Scopas nous apparaît comme la plus profonde et la plus durable. Praxitèle est un pur Attique ; il excelle dans le domaine restreint où il s'enferme, mais il emporte avec lui le secret de la grâce inimitable de son style. Scopas ouvre des voies plus larges et presque illimitées. Avant lui, l'art grec ignorait la passion ; après lui, il en connaîtra jusqu'aux excès. Les puissants dramaturges des écoles de Pergame et de Rhodes ne feront, dans leurs œuvres théâtrales et parfois déclamatoires, que pousser à l'extrême les conséquences de ses principes.

Quelque chose finit avec ces deux grands maîtres, l'hégémonie artistique d'Athènes, rudement atteinte

en 338 dans sa puissance politique par le désastre de Chéronée. Non que l'école attique ne continue à faire figure avec les disciples de Praxitèle; mais c'est un sculpteur de Sicyone, Lysippe, qui va personnifier l'esprit novateur, en proclamant les droits du naturalisme, en même temps qu'il fera jeter à l'art de l'ancienne Grèce son dernier éclat. Déjà Lysippe met son talent au service du jeune roi macédonien dont les conquêtes ouvrent à l'action de l'hellénisme le monde oriental. Après lui, l'art grec désertera la vieille Hellade pour les belles cités d'Asie-Mineure, pour les capitales royales des Attalides, des Séleucides et des Ptolémées, et c'est là que sa dernière sève s'épanouira dans une riche et luxuriante floraison.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
405	Désastre de la flotte athénienne à Ægos Potamos. — Siège d'Athènes par les Spartiates.	Dédicace à Delphes de l'*ex-voto d'Ægos Potamos*, exécuté par des sculpteurs péloponésiens : Antiphanès d'Argos, Daméas de Cleitor, Canachos le jeune, etc.
404	Tyrannie des Trente à Athènes.	
399	. . . . .	Dédicace à Olympie d'un *ex-voto des Lacédémoniens*, œuvre de Daidalos de Sicyone.
396-395	. . . . .	Victoire olympique d'*Eupolémos d'Élis*. Sa statue par Daidalos de Sicyone.
395	Guerre de Corinthe	
395-394	Incendie du *vieux temple d'Athéna Aléa à Tégee*.	Postérieurement à cette date, Scopas reconstruit le *nouveau temple d'Athéna Aléa*. Statue *d'Hygie* exécutée par lui pour Tégée.
394	Combat de cavalerie devant Corinthe.	Après 394, érection de la stèle de *Dexiléos*, un des cavaliers athéniens tués devant Corinthe.

	Victoire de Conon à Cnide.	Après 394, dédicace, dans le Disotérion du Pirée, du *Zeus* et de l'*Athéna* de Képhisodote l'ancien.
394	Victoire olympique d'Antipatros.	Statue d'*Antipatros* à Olympie, par Polyclète le jeune.
380-375	. . . . .	Date probable des travaux du *temple d'Asclépios* à Épidaure. Timothéos exécute les maquettes des frontons et les acrotères. Thrasymédès exécute la statue d'*Asclépios*.
375	Victoire de Chabrias à Naxos.	
373	Destruction de l'ancien temple d'Apollon à Delphes.	
371	Congrès de la paix à Sparte. — Paix entre Athènes et Sparte. — Institution à Athènes de sacrifices annuels à Eiréné.	Le groupe d'*Eiréné portant Ploutos enfant*, par Képhisodote l'ancien.
370	Fondation de Mégalopolis. — Reconstruction de Mantinée.	Travaux de Képhisodote l'ancien à Mégalopolis. Le groupe de *Zeus*, de *Mégalopolis* et *Artémis*, par Képhisodote et Xénophon.
Vers 369	. . . . .	Dédicace à Delphes d'un *ex-voto des Tégéates*, auquel collaborent Antiphanès d'Argos et Daidalos de Sicyone. Statues des olympioniques *Damarétos* et *Télestas de Messène*, par Silanion.

Vers 369		Commencement des travaux du *nouveau temple d'Apollon à Delphes*, terminé vers 330-329.
Vers 365		Groupe de *Latone*, *Apollon* et *Artémis*, exécuté par Praxitèle pour le Létôon de Mantinée.
Vers 362	Mort de Straton I, roi de Sidon.	Date probable du *sarcophage des Pleureuses*.
De 360 à 350		Dates probables de l'*Aphrodite de Cnide*, du *Satyre de la rue des Trépieds*, de l'*Éros de Thespies*, par Praxitèle.
356	Incendie du vieil Artémision d'Éphèse.	Après cette date, entre 356 et 340, commencement des travaux du *nouvel Artémision d'Éphèse*, achevé après 334. Scopas travaille aux colonnes sculptées; Praxitèle exécute un autel pour le temple.
355	Bannissement du stratège athénien Timothéos.	Avant cette date, Léocharès exécute un portrait d'*Isocrate*, consacré à Éleusis par Timothéos.
353	Mort de Mausolos, satrape de Carie.	Commencement des travaux du *Mausolée*. Scopas, Bryaxis, Timothéos et Léocharès à Halicarnasse.
351	Mort d'Artémisia, veuve de Mausolos.	
346	Consécration de la nouvelle statue de culte d'Artémis Brauronia dans le sanctuaire de l'Acropole d'Athènes.	L'*Artémis Brauronia* de Praxitèle.

343	Alliance des Éléens avec les Arcadiens, et conclusion d'une ligue défensive avec Philippe de Macédoine.	L'*Hermès* de Praxitèle à Olympie.
Vers 340	. . . . .	Praxias exécute les frontons du *nouveau temple d'Apollon à Delphes.*
338	Défaite des Athéniens à Chéronée. — Philippe nommé généralissime de la Confédération hellénique.	Après la bataille de Chéronée, *portraits de la famille de Philippe,* par Léocharès, pour le *Philippéion* d'Olympie.
336	Avènement d'Alexandre le Grand.	
335	. . . . .	Collaboration de Léocharès et de Lysippe à un *groupe de Thèbes.*
335-334	Victoire dionysiaque du chorège Lysicrate.	Le *Monument choragique de Lysicrate.*
323	Mort d'Alexandre le Grand.	Sous le règne de Ptolémée Ier Sôter, Bryaxis exécute pour Alexandrie la statue de *Sérapis.*
320	Mort de Cratéros.	Dédicace à Delphes du groupe de *la Chasse d'Alexandre,* par Lysippe et Léocharès.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages généraux.

M. Collignon, *Histoire de la sculpture grecque* (Paris, 1892-1897). T. II, Livre II, p. 173-411.

A. Furtwaengler, *Meisterwerke der griechischen Plastik* (Leipzig, 1893), p. 513-671, et traduction anglaise du même ouvrage, *Masterpieces of Greek sculpture* (Londres, 1895).

E. A. Gardner, *Handbook of Greek sculpture*, 2e édition (Londres, 1907), p. 350 à 433.

A. Michaelis, *Handbuch der Kunstgeschichte von A. Springer*. I. *Das Alterthum*, 8e édition (Leipzig, 1907), p. 256 à 286.

W. Klein, *Geschichte der griechischen Kunst* (Leipzig, 1904-1907). T. II, p. 208-345.

R. Kékulé von Stradonitz, *Die griechische Sculptur* (Berlin, 1906), p. 174-268.

O. Rayet, *Monuments de l'art antique* (Paris 1884).

S. Reinach, *Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées* (Paris, 1903).

Pour le chapitre Ier.

Stèle de Dexiléos : A. Conze, *Die attischen Grabreliefs*, I, n° 68.

Képhisodote l'ancien. — *Eiréné portant Ploutos :* Furtwaengler, *Beschreibung der Glyptothek zu München*, n° 219 ; P. Ducati, *Rev. arch.*, 1906, I, p. 111-138.

Thrasymédès. — *Statue d'Asclépios à Épidaure :* Lechat et Defrasse, *Épidaure*, p. 80-83 ; Svoronos, *le Musée national d'Athènes*, édition allemande, p. 150-152.

Asclépios sur des bas-reliefs d'Épidaure : LECHAT et DEFRASSE, *ouvrage cité*, p. 84-85 ; SVORONOS, *ouvrage cité*, p. 148, pl. XXXI.

Calamis le jeune (?) — E. REISCH, *Wiener Jahreshefte*, IX, 1906, p. 199-268; FRANZ STUDNICZKA, *Kalamis, Ein Beitrag zur griechischen Kunstgeschichte ; Abhandl. der sæchs. Gesellschaft der Wissenschaften*, XXV, Leipzig, 1907 ; FURTWAENGLER, *Sitzunsgsberichte der bayer. Akademie*, 1907, II, p. 157 sqq.

L'École de **Polyclète.** — MAHLER, *Polyklet und seine Schule*, Athènes et Leipzig, 1902.

Tête de Bénévent : MICHON, *Monuments Piot,* I, 1894, p. 77, pl. X-XI.

Bronze de Berlin: FURTWAENGLER, *Collection Sabouroff*, notice de la pl. 8-11 ; *Meisterwerke*, p. 583.

Statue dite de Narcisse : MICHON, *Monuments Piot*, I, 1894, p. 115, pl. XVII; *Journal of Hellenic Studies*, XXVI, 1906, p. 1, pl. I-II. (E. STRONG-SELLERS.)

Éphèbe de Pompéi : Monumenti antichi, X, p. 6, pl. XVI-XXVI.

Athlète au strigile d'Éphèse : BENNDORF, *Forschungen in Ephesos*, I, 1906, p. 181-204, pl. VI-IX.

Statue de Cérigotto : SVORONOS, *le Musée national d'Athènes,* I, *le Trésor d'Anticythère*, éd. allemande (Athènes, 1903).

POUR LE CHAPITRE II.

Scopas. — FURTWAENGLER, *Meisterwerke,* p. 515-529 ; *Roem. Mittheilungen,* IV, 1889, p. 189 sqq. (BOTHO GRAEF). — Sur Scopas le jeune : *ibid.*, XII, 1897, p. 56-70 (E. LOEWY).

Frontons de Tégée : Athen. Mittheilungen, VI, 1881, p. 393 sqq. (TREU) ; *Antike Denkmaeler*, I, p. 21-22, pl. XXXV (TREU) ; *Bulletin de corresp. hellénique,* XXV, 1902, p. 242 sqq. (G. MENDEL).

Hygie de Tégée : Arch. Jahrbuch, XIX, 1904, p. 55 sqq. (L. CURTIUS).

Aphrodite Pandémos : Monuments Piot, 1, 1894, p. 143 sqq. (M. COLLIGNON) ; *Sitzunsgberichte der bayer. Akademie*, 1899, p. 590 sqq. (FURTWAENGLER).

Tête d'Héraclès de Gensano : A. H. SMITH, *Catalogue sculpt. in British Museum*, III, n° 1731, pl. v, fig. 2.

Hermès du Palatin : FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 152.

Héraclès Lansdowne : ibid., p. 515-520.

Athéna du Musée des Offices : FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 305.

Ménade au chevreau : Mélanges Perrot, p. 317 sqq., pl. 5 (G. TREU); *Dresdener Jahrbuch*, 1905, p. 7 sqq. (G. TREU). — Le lécythe du Louvre : *Monuments grecs de l'Association des Études grecques*, 1889-1890, pl. 9-10 (E. POTTIER).

Arès Ludovisi : HELBIG, *Führer*, II², n° 928.

Pour l'*Apollon Palatin* : — *la Base de Sorrente : Roem. Mittheil.*, IV, 1889, pl. x (HÜLSEN) ; — *le Torse Corsini : ibid.*, XV, 1900, p. 198-204 (W. AMELUNG).

Méléagre du Vatican : HELBIG, *Führer*, I², n° 137.

La tête de *Méléagre* de la Villa Médicis : *Antike Denkmaeler*, I, p. 29, pl. 2*a*-2*b* (PETERSEN); S. REINACH, *Têtes antiques*, pl. 152-153.

Tête de femme de l'Acropole : Athen. Mittheil., I, 1876, p. 27, pl. XIII (JULIUS).

Scopas et Lysippe : *Journal of Hellenic Studies*, XXV, 1905, p. 234-260 (PERCY GARDNER).

POUR LE CHAPITRE III.

Le Mausolée : NEWTON, *History of Discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*, Londres, 1862-1863; *The Mausoleum at Halicarnassos, Transactions of the Glasgow arch. Society*, 1894 (MURRAY) ; A. H. SMITH, *Catalogue sculpt. in British Museum*, II, n° 980.

Grande frise : *Antike Denkmaeler*, II, 1893-1894, pl. 16-18 (MICHAELIS).

Sur les statues : *Journal of Hellenic Studies*, XXV, 1905, p. 1-13 (J. SIX); *ibid.*, XXIII, 1903, p. 121-126 (PERCY GARDNER).

Statues de Mausolos et d'Artemisia : *Journal of Hellenic Studies*, XIII, 1892-1893, p. 188 sqq. (PERCY GARDNER); *Roem. Mittheilungen*, XIV, 1899, p. 81-85 (J. SIX); BERNOULLI, *Griechische Ikonographie*, II, p. 41.

Colonnes sculptées du nouvel Artémision d'Éphèse : A. H. SMITH, *Catalogue*, II, n° 1206; RAYET, *Monuments de l'art antique*, II, pl. 50; *Journal of the royal Institute of British Architects*, 1895, p. 41 sqq. (MURRAY).

POUR LE CHAPITRE IV.

Praxitèle. — KLEIN, *Praxiteles*, Leipzig, 1898; KLEIN, *Praxitelische Studien*, Leipzig, 1890; G. PERROT, *Praxitèle* (Collection des *Grands Artistes*), Paris, s. d. [1905].

Bas-reliefs de Mantinée : *Bulletin de corresp. hellénique*, XII, 1888, p. 104-128, pl. I-III (G. FOUGÈRES); W. AMELUNG, *Die Basis des Praxiteles aus Mantinea* (Munich, 1895); G. FOUGÈRES, *Mantinée et l'Arcadie orientale*, p. 543 (Paris, 1898); SVORONOS, *le Musée national d'Athènes*, éd. allemande, p. 179-236.

Base d'Athènes : Wiener Jahreshefte, II, 1889, p. 255-269, pl. V-VII (BENNDORF); SVORONOS, *le Musée national d'Athènes*, p. 154-158.

Satyre versant à boire : Bullettino della Commiss. arch. di Roma, XX, 1892, p. 237 sqq. (GHIRARDINI).

Statues d'*Éros* : à Thespies, FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 540; — Torse de *Centocelle* : HELBIG, *Führer*, I², n° 189; — *Éros* à Parion : *Bull. della Commiss. arch. di Roma*, 1886, p. 74 (BENNDORF); — *Génie Borghèse* du Louvre : FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 569; — *Éros du Palatin* au Louvre : *ibid.*, p. 538.

Satyre accoudé (Périboétos), statue du Capitole : HELBIG, *Führer*, I², nº 530 ; KLEIN, *Praxiteles*, p. 204. — Torse du Louvre : BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmaeler*, pl. 126-127.

Apollon Sauroctone : RAYET, *Monuments*, notice des pl. 45-47.

Hermès d'Olympie : Olympia, t. III, p. 194-205 (G. TREU); *Festschrift für O. Benndorf*, Vienne, 1890, p. 81-85 (E. POTTIER); *Mélanges Perrot*, p. 206 sqq. (H. LECHAT); S. REINACH, *Têtes antiques*, pl. 168.

Sardanapale du Vatican : Journal of Hellenic Studies, XXIV, 1904, p. 255 (K. MC DOWALL).

Tête d'Héraclès de la collection Aberdeen : FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 346.

Eubouleus : Antike Denkmaeler, I, pl. 34, p. 21 (BENNDORF); FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 561 sqq.; *Athen. Mittheilungen*, XVI, 1890, p. 1-29 (O. KERN).

Pour *l'Aphrodite de Thespies, la Vénus d'Arles :* KLEIN, *Praxiteles*, p. 293; S. REINACH, *Têtes antiques*, pl. 182-183 ; *Suppl. Papers of the American School in Rome*, I, p. 141 sqq. (MAHLER).

Aphrodite de Cnide : Journal of Hellen. Studies, VIII, 1887, p. 324 sqq. (MICHAELIS). — Tête Kaufmann : *Antike Denkmaeler*, I, pl. 40, p. 30. — Tête de Martres-Tolosanes : S. REINACH, *Têtes antiques*, pl. 173-174.

Tête Leconfield : FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 343, pl. 7.

La Psélioumené : Rev. arch., 1907, I, p. 69 sqq. (POULSEN).

Statues d'*Artémis : Artémis de Dresde :* FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 324; — *Brauronienne :* STUDNICZKA, *Vermutungen zur gr. Kunstgeschichte* (Vienne, 1884), p. 18 ; *Diane de Gabies :* BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmaeler*, nº 59; — *de Kittion :* à Vienne, *Jahrb. der Kunstsammlungen des Œsterr. Kaiserhauses*, V, 1887, pl. 1 (VON SCHNEIDER).

La question des *Thespiades : Athen. Mittheilungen*, XVII, 1892, p. 261 (M. MAYER); AMELUNG, *die Basis des Praxiteles*, p. 33 sqq.; KLEIN, *Praxiteles*, p. 227.

Pour le chapitre V.

Apollon Lycien : Klein, *Praxiteles,* p. 162.

Apollino de Florence : Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz*, n° 69.

Koré de Vienne : Jahrb. der Kunstsamml. des Œsterr. Kaiserhauses, 1894, p. 135 sqq. (Von Schneider).

Hermès dit l'*Antinoüs du Belvédère :* Helbig, *Führer*, I², p. 148.

Polychromie : M. Collignon, *la Polychromie dans la sculpture grecque*, Paris, 1898.

Sculptures de l'école de Praxitèle : *Wiener Jahreshefte*, I, 1898, p. 189 (Bienkowski) ; *ibid.*, VI, 1903, p. 79 sqq. (Hauser).

Influence du style de Praxitèle en Égypte : *Bull. della Commiss. arch. di Roma*, XXV, 1897, p. 110-142 (W. Amelung) ; — à Priène, Wiegand et Schrader, *Priene*, p. 366-367.

Pour le chapitre VI.

Timothéos. — Sculptures de l'Asclépiéion d'Épidaure : Lechat et Defrasse, *Épidaure*, p. 62 sqq.; *Sitzungsberichte der bayer. Akademie*, 1903, p. 439-446 (Furtwaengler) ; — *Léda : Athen. Mittheilungen*, 1894, p. 160-162 (Winter).

Bryaxis. — Base d'Athènes : *Bull. de corresp. hellén.*, XVI, 1892, p. 550 sqq. (Couve) ; Svoronos, *le Musée national Athènes*, p. 163-167.

Sérapis : Rev. arch., 1902, II, p. 5-21 (S. Reinach) ; *ibid.*, 1903, II, p. 177-204 (W. Amelung) ; *Catalogue de la Collection Philip*, Paris, 1905, n° 457.

Léocharès. — Portraits d'*Alexandre :* Theodor Schreiber, *Studien ueber das Bildniss Alexanders des Grossen*, Leipzig, 1902, p. 59 sqq.; *Rev. arch.*, 1905, I, p, 32 sqq. (S. Reinach). — Tête de Chatsworth : *Journal of Hellen. Studies*, XXI, 1901, p. 212 (Furtwaengler). — Le groupe de Delphes : *Arch. Jahrbuch*, III, 1888, p. 189 sqq. (Loeschcke) ; *Journal*

of Hellen. Studies, XIX, 1899, p. 273 sqq. (PERDRIZET); HELBIG, *Führer*, I², n° 406.

Apollon du Belvédère : HELBIG, *Führer*, I², n° 164; *Arch. Jahrbuch*, VII, 1892, p. 164 sqq. (WINTER); *Athen. Mittheilungen*, XXIV, 1899, p. 468 sqq. (KIESERITZKY); *ibid.*, XXV, 1900, p. 280 sqq. (FURTWAENGLER); *Rev. arch.*, 1904, II, p. 325 sqq. (W. AMELUNG).

Diane de Versailles : Rev. arch., 1904, II, p. 325 sqq. (W. AMELUNG).

Silanion. — *Arch. Jahrbuch*, V, 1890, p. 151 sqq. (WINTER); *Athen. Mittheilungen*, XXVIII, 1903, p. 347 sqq. (PREUNER). —*Thésée:* FURTWAENGLER, *Statuenkopieen*, p. 37.— Portraits de *Platon: Arch. Jahrb.*, I, 1886, p. 71 sqq. (HELBIG); *Wiener Jahreshefte*, II, 1889, p. 250 sqq. (BENNDORF); BERNOULLI, *Griech. Ikonographie*, II, p. 18 sqq. — Portrait de *Sapho :* BERNOULLI, *ibid.*, I, p. 59 sqq. — Buste *Albani :* ARNDT, *Gr. und roem. Portraets*, pl. 147-148. — Portrait de *Corinne: Rev. arch.*, 1898, I, p. 161 sqq. (S. REINACH).

Sur la sculpture de portrait : WINTER, *Ueber die griech. Portraetkunst*, Berlin, 1894. — *Eschine de Naples :* ARNDT, *Griech. und roem. Portraets*, pl. 116-118. — *Sophocle du Latran :* ARNDT, *ibid.*, pl. 113-115; BERNOULLI, *Griech. Ikonographie*, I, p. 136 sqq. — *Lysias de Naples :* BERNOULLI, *ibid.*, II, p. 51 sqq. — Sur la draperie : HEUZEY, *Du principe de la draperie antique* (Paris, 1893).

Euphranor. — FURTWAENGLER, *Meisterwerke*, p. 578-596; *Rev. arch.* 1904, II, p. 342 sqq. (W. AMELUNG). — *Ganymède* de Lansdowne House : FURTWAENGLER, *Masterpieces*, p. 358.

POUR LE CHAPITRE VII.

Déméter de Cnide : RAYET, *Monuments*, II, pl. 49; A. H. SMITH, *Catalogue sculpt. in British Museum*, II, p. 203; BRUNN, *Griech. Goetterideale*, p. 42.

Koré de Munich : *Festschrift für J. Overbeck, 1893,* p. 96 (ARNDT) ; S. REINACH, *Têtes antiques,* pl. 221-222. — La tête *Kaulbach : Zeitschrift des münch. Alterthums Vereins,* XI, 1900, p. 4 (ARNDT).

Vénus de Milo : F. RAVAISSON, *la Vénus de Milo, Mém. Acad. Inscr.,* 1892 ; FURTWAENGLER, *Meisterwerke,* p. 601-655 ; *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions,* 1900, p. 465 sqq. (HÉRON DE VILLEFOSSE) ; *Revue des Études grecques,* XIII, 1900, p. 302 sqq. (E. MICHON). — Pour la bibliographie, voir *Rev. arch.,* 1902, II, p. 207 (S. REINACH).

Asclépios de Milo : S. REINACH, *Têtes antiques,* pl. 195.

Hypnos : BRUNN, *Griech. Goetterideale,* p. 26 ; KLEIN, *Praxiteles,* p. 133 sqq.

Les Niobides : W. AMELUNG, *Führer durch die Antiken in Florenz,* p. 115 sqq.; KLEIN, *Praxiteles,* p. 319 sqq.

POUR LE CHAPITRE VIII.

Reliefs du *Monument de Lysicrate :* BRUNN-BRUCKMANN, *Denkmaeler gr. roem. Skulptur,* pl. 488 ; *Roem. Mittheilungen,* XV, 1900, p. 152 sqq. (PETERSEN).

Sculptures funéraires attiques : Pleureuses de Ménidi : FURTWAENGLER, *Collection Sabouroff,* pl. XV-XVII. — Stèle funéraire de *Korallion :* CONZE, *Die attischen Grabreliefs,* pl. XCVIII ; — de *Proklès et Prokleidès, ibid.,* pl. XC ; — de *Demétria et Pamphilé, ibid.,* pl. XL ; — trouvée dans l'Ilissos, *ibid.,* pl. CCXI ; — d'*Aristonautès : ibid.,* pl. CXLI.

Sarcophage des Pleureuses : HAMDY-BEY et THÉODORE REINACH, *Une Nécropole royale à Sidon,* Paris 1892, p. 238-271, pl. IV-XI.

Sarcophage de Carthage : Monuments Piot, XII, 1905, p. 84 (HÉRON DE VILLEFOSSE).

INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont ceux des œuvres d'art.
Abréviations : statue, st. ; *groupe,* gr. ; *relief,* rel.

Acropole (*Tête de femme de l'*), p. 47.
Achille, st. de Silanion, p. 118.
— dans un groupe de Scopas, p. 43.
Adler, p. 53.
Adonis, st. du Vatican, p. 122.
Ægos Potamos (*Ex-voto d'*), à Delphes, p. 19.
Agasias, p. 26.
Agathinos, p. 107.
[Agés]andros ou [Alex]andros, p. 130.
Agias, st. à Delphes, p. 35, 49.
Alceste (*Légende d'*), sur une colonne sculptée d'Éphèse, p. 63.
Alexandre le Grand, portraits par Léocharès, p. 112, 114.
— (*Chasse d'*), gr. par Léocharès et Lysippe, p. 115.
Alexandrie (Influence de Praxitèle à), p. 103.
[Alex]andros ou [Agés]andros, p. 130.
Allégorie, p. 9.
Amazonomachie, rel. au Mausolée, p. 54-57.
— dans un fronton d'Épidaure, p. 107.
Amazone, fig. de fronton à Épidaure, p. 107.
Amelung, p. 92, 103, 117, 123.
Androsthénès, p. 17.
Antiphanès, p. 19.
Aphrodite, st. de Praxitèle, à Alexandrie de Carie, p. 70.
— dans le temple dédié par Brutus Gallaecus, st. de Scopas, p. 42.
— *de Capoue*, st., p. 131.
— *de Cnide*, st. de Praxitèle, p. 68, 88, 89, 97, 151. Répliques de la tête, à Berlin, p. 89, 98 ; à Toulouse, p. 89.
— *de Cos*, st. de Praxitèle, p. 68, 87.
— *Ourania*, p. 32.
— *Pandémos*, st. de Scopas, p. 32-33.
— *et Pothos*, gr. de Scopas, p. 41.
— *de Thespies*, st. de Praxitèle, p. 86.
Apollodore le Skiagraphe, peintre, p. 9, 99.
Apollino, st., p. 96.
Apollon Alexikakos, st. de Calamis, p. 17 ; st. de Léocharès, p. 113.
— *du Belvédère*, st., p. 116-118.
— *Citharède*, st. de Bryaxis, p. 110.

Apollon, Artémis, Latone et les Muses, fig. de fronton à Delphes, p. 16-17.
— *Lycien*, st., p. 96.
— *Palatin* (*Temple d'*), p. 44; st. de Scopas, p. 44.
— *Patrôos*, st. par Euphranor, p. 122.
— *Pourtalès*, tête, p. 118.
— *Pythien*, voir *Palatin*.
— *Sauroctone*, st. par Praxitèle, p. 79.
— *Sminthien*, st. par Scopas, p. 41.
— *des Thermes*, tête, p. 118.
Apollonios le Fou, portrait par Silanion, p. 119.
Argos (École d'), p. 18-23.
Arès, st. par Scopas, p. 42.
Arès Ludovisi, st., p. 42.
Aristandros, p. 26.
Aristeidès, p. 121.
Aristonautès (*Stèle d'*), rel., p. 147.
Artémis, st. de Timothéos, p. 109.
— *d'Anticyre*, st. par Praxitèle, p. 91.
— *Brauronia*, st. par Praxitèle, p. 70, 91.
— *Eukleia*, st. par Scopas, p. 36.
Artémisia, st. du Mausolée, p. 60, 114.
Artémision à Éphèse, p. 27, 40, 61, 65.
Asclépios, st. par Thrasymédès, p. 15.
— à Gortys d'Arcadie, st. par Scopas, p. 31.
— *de Milo*, tête, p. 133.
— à Tégée, st. par Scopas, p. 31.
— (*Temple d'*) à Épidaure, p. 15, 107-109.
Atalante, st. de fronton à Tégée, p. 29.
Athéna, st. de Florence, p. 36.
Athéna Giustiniani, st., p. 122.
— st. par Képhisodote, p. 13.
— *Pronaia*, st. par Scopas, p. 36.
— *Aléa* (*Temple d'*) à Tégée, p. 27, 31.
— *Niké* (*Temple d'*), p. 54, 57.
Athènes, p. 5-7, 68.
— (Musée national d'), p. 23, 47, 84.
Athénodoros, p. 19.
Athlète au strigile, bronze d'Éphèse, p. 22.

Bénévent (Tête de), p. 21.
Benndorf, p. 85, 73.
Berlin (Musée de), p. 22, 143.
— Collection Kaufmann, p. 89.
Bernier, p. 53.
Bienkowski, p. 74.
Bonus Eventus, st. par Euphranor, p. 122.
Brescia (*Victoire de*), st., p. 131.
Brocklesby Park, p. 137.
Brutus Gallaecus, son temple de Mars à Rome, p. 42.
Bryaxis, p. 27, 51, 54, 109-112.

Calamis le jeune (?), p. 16-18.
Callimaque, p. 10.
Callistrate, p. 77, 83.
Canéphores, st. par Scopas, p. 35.
Calydon (*Chasse du sanglier de*), fig. de fronton à Tégée, p. 29.
Canachos de Sicyone, p. 19.
Canon de Polyclète l'ancien, p. 21;
— d'Euphranor, p. 124.
Carthage (*Sarcophage de*), p. 149.
Caryatides, st. par Praxitèle, p. 90.
Catagousa, st. par Praxitèle, p. 90.
Cavalier, st. du Mausolée, p. 57;
— st. funéraire par Praxitèle, p. 84.
Cavvadias, p. 16, 20, 107.
Centauromachie, rel. au Mausolée, p. 54.

Centocelle (*Torse de*), st., p. 76.
Cerigotto (*Statue de bronze de*), p. 23.
Chatsworth House, p. 114.
Chloris, st. par Praxitèle, p. 70.
Choragique (*Base d'un monument*), rel. par Praxitèle, p. 73; — *Monument — de Lysicrate*, rel., p. 141-142.
Cléon de Sicyone, p. 19.
Cnide. Voir *Aphrodite* et *Déméter*.
Colonne aux acanthes de Delphes, p. 63.
Colonnes sculptées, rel. à l'Artémision d'Éphèse, p. 63.
Combat de cavalerie, peinture par Euphranor, p. 122.
Compiègne (Musée de), p. 120.
Constantinople (Musée de), p. 147.
Corinne, st. par Silanion, p. 120.
Courage (*Le*), st. par Euphranor, p. 122.
Course de chars, rel. au Mausolée, p. 54.
Cratéros, p. 115.
Cratès, p. 90.
Curtius (Ludwig), p. 31.

Daidalos de Sicyone, p. 20, 22.
Daméas de Cleitor, p. 29.
Delattre (le P.), p. 149.
Delphes, p. 6, 10, 12, 16, 18. *Le temple d'Apollon à —*, p. 16.
Déméter de Cnide, st., p. 126.
Démétria et Pamphilé (*Stèle de*), rel., p. 146.
Démocratie (*La*), peinture par Euphranor, p. 122.
Démos, st., par Léocharès, p. 113.
Dexiléos (*Stèle de*), rel., p. 12, 108.
Diane de Gabies, st., p. 92.
Diane de Versailles, st., p. 117.
Dieux (*Les douze*), peinture par Euphranor, p. 122.
Dionysos et les Thyiades, fronton du temple d'Apollon, à Delphes, p. 17.
Dionysos, st. par Euphranor, p. 122.
— *à la nébride*, st., p. 122.
— sur la base choragique de Praxitèle, rel., p. 73.
— à Élis, st. par Praxitèle, p. 83.
— à Cnide, st. par Scopas, p. 41.
Disotérion du Pirée, p. 13.
Domitius Ahenobarbus, son temple de Neptune à Rome, p. 43.
Doryphore, st. par Polyclète l'ancien, p. 21, 22, 34.
Draperie praxitélienne, p. 101.
Dresde (Musée de), p. 37, 74, 91.

Eiréné portant Ploutos, st. par Képhisodote l'ancien, p. 14, 101.
Éleusis (Tête d') dite d'Eubouleus, p. 84.
Éphèse, p. 6, 22, 27, 61.
Épidaure, 6, 12, 107-109.
Épigones, gr. à Delphes, p. 19.
Épistate exerçant des athlètes, st. par Silanion, p. 118.
Érechthéion, p. 20, 28.
Érinyes, st. par Calamis, p. 17. — St. par Scopas. p. 35.
Éros du Palatin, st., p. 77.
— *de Parion*, st. par Praxitèle, p. 76.
— *Pothos et Himéros*, gr. par Scopas, p. 36.
— *de Thespies*, st. par Praxitèle, p. 69.
Eschine, st. de Naples, p. 120.
Esthétique de Praxitèle, p. 97.
Eubouleus (*Tête dite d'*), p. 84.
Euphranor, p. 9, 117, 121, 124.

Eupompos, peintre, p. 20.
Eutychidès de Sicyone, p. 138.

Fergusson, p. 53.
Florence (Musée de), p. 36, 136, 142. — Palais Corsini au Lungarno, p. 45.
Fougères, p. 71.
Furtwaengler, p. 18, 32, 85, 90, 115, 122, 123, 130.

Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus, st. par Léocharès, p. 115.
Gardner (Percy), p. 35, 60.
Génie Borghèse, st., p. 76.
Gigantomachie, fronton à Épidaure, p. 107.
Girardon, p. 86.
Glaucos, p. 37.
Graef (Botho), p. 33.
Grèce (*Figure allégorique de la*), st. par Euphranor, p. 122.

Halicarnasse, p. 6, 51, 61.
Hauser, p. 22.
Hécate, st. par Scopas, p. 31.
Hectoridas, p. 107.
Hégésias de Magnésie, p. 62.
Héraclès Aberdeen, st., p. 84.
— tête de Gensano, p. 33.
— de Sicyone, st. par Scopas, p. 31, 35.
Héraion d'Olympie, p. 81.
Herculanaises, st. de Dresde, p. 128.
Hermès, st. par Praxitèle, p. 22.
— *du Belvédère,* st., p. 103.
— *du Palatin,* st., p. 34.
— *portant Dionysos enfant,* st. par Képhisodote l'ancien, p. 13. — St. par Praxitèle, p. 70, 80-83, 100.
Héron de Villefosse, p. 130.
Hésiode, p. 135.
Hestia, st. par Scopas, p. 35.
Heuzey, p. 121.
Himéros, st. par Scopas, p. 36.
Holkham Hall, p. 46.
Hope (collection), p. 31.
Hygie, à Gortys d'Arcadie, st. par Scopas, p. 31; à Tégée, st. par Scopas, p. 31.
Hypéride, p. 68.
Hypnos, st. à Madrid, p. 134-136. Tête de Pérouse, p. 135.

Ibycos, p. 78.
Idolino, st. de Florence, p. 22.
Ince Blundell Hall, p. 118.
Individualisme, p. 7, 106, 150.
Isocrate, portrait par Léocharès, p. 112, 114.

Jeunes gens au strigile, st. par Daidalos, p. 20.
Jocaste, st. par Silanion, p. 118.

Kékulé, p. 82.
Képhisodote l'ancien, p. 9, 12-15, 66-67, 70. — le jeune, p. 103.
Kheirocratès, p. 62, 63.
Kittion (*Artémis de*), p. 93.
Klein, p. 138.
Korallion (*Stèle funéraire de*), p. 144.
Koré, tête de Munich, p. 128-129. — de Vienne, st., p. 93, 102.

Latone, Artémis et Apollon, gr. par Praxitèle à Mantinée, p. 67, 70, 71.
— *et Chloris,* gr. par Praxitèle, p. 70.
— *et Ortygie,* gr. par Scopas, p. 41.
Léda, st., p. 109.
Léocharès, p. 27, 51, 112-116.
Létôon de Mantinée, p. 67.

Londres: British Museum, p. 33, 52, 63, 84, 91, 111, 118, 126, 133, 135. — Lansdowne House, p. 34.
Lucien, p. 17, 88.
Lucullus, son temple de la Félicité à Rome, p. 93.
Lutteurs, gr. à Florence, p. 142.

Lysandre, st., p. 19.
Lysion, p. 107.
Lysias, buste, p. 121.
Lysippe, p. 21, 23, 35, 103, 112, 113, 114, 124.

Madrid (Musée du Prado), p. 134.
Mahler, p. 114.
Mantinée, p. 13, 67.
Marsyas, rel. sur la base de Mantinée, p. 71, 72.
Martial, p. 53.
Martres Tolosanes, p. 89.
Mausolée, p. 12, 50-61.
Mausolos, st., p. 59.
Mégalopolis, p. 13, 67.
Mégare, p. 67.
Mélanthios, peintre, p. 20.
Méléagre, st., p. 46, — tête de la Villa Médicis, p. 46.
Ménade tuant un chevreau, st. de Scopas, p. 36-40.
Mendel, p. 28, 30.
Michaelis, p. 43.
Michon, p. 130.
Milo (*Asclépios de*), p. 133. (*Vénus de* —), p. 129-132.
Mucianus, p. 52.
Munich (Glyptothèque de), p. 14, 114, 123, 128. — Collection Kaulbach, p. 129.
Muses, rel. de la base de Mantinée, p. 71, 72, 101.
Muses de Tivoli, st., p. 93.
Mummius, p. 93.
Myron, p. 17, 72, 82.

Naples (Musée de), p. 103, 120, 121.
Narcisse (*Prétendu*), st. du Louvre, p. 22, — de Naples, p. 103.
Néréides, st., acrotères du temple d'Épidaure, p. 108.
— (*Monuments des*), p. 11, 53, 57.
— dans un gr. par Scopas, p. 43.
Newton (C. T.), p. 52, 126.
Nicias, peintre, p. 100.
Niké, rel. sur la base choragique de Praxitèle, p. 73.
Niobides, gr., p. 136-138.

Oldfield, p. 53.
Olympie, voir *Hermès portant Dionysos enfant.* — *Tête de femme,* p. 89.
Orante, st. par Euphranor, p. 122.
Orateur à la main levée, st. par Képhisodote l'ancien, p. 13.

Palerme (Musée de), p. 74.
Pamphilos d'Amphipolis, peintre, p. 20.
Parion (*Éros de*), p. 76.
Paris: Musée du Louvre, p. 21, 22, 33, 49, 77, 79, 80, 83, 86, 91, 117, 127, 129, 143.
Paris, st. par Euphranor, p. 123.
Parme (Musée de), p. 77.
Parrhasios, peintre, p. 9, 99, 116.
Parthénon, p. 6, 12.
Pausanias, p. 28, 33.
Pausias, peintre, p. 9.
Peinture (Influence de la) sur la sculpture, p. 9, 98-100.
Péloponèse (Écoles du), p. 18-24.
Periboétos (*Satyre dit*), st. par Praxitèle, p. 78, 79, 84.

Périklytos, p. 19.
Petworth, p. 90.
Pétrone, p. 115.
Phidias, p. 6, 8, 10, 14, 16.
Philip (collection), p. 111.
Philippe de Macédoine, portrait par Léocharès, p. 112.
Phocion, p. 13.
Phryné, p. 68, 69, 75, 90.
Phylarques (*Ex-voto de*), rel., p. 110.
Platon (*Portrait de*), par Silanion, p. 119.
Pleureuses de Ménidi, st., p. 143.
Pleureuses (*Sarcophage des*), p. 147.
Polychromie, p. 100.
Polyclète l'ancien, p. 21, 124. — le jeune, p. 20.
Polygnote, peintre, p. 9.
Pompéi (*Éphèbe de*), p. 22.
Portrait (Sculpture de), p. 118-121.
Poseidon, Thétis et Achille, gr. par Scopas, p. 43.
Pothos, st. par Scopas, p. 41.
Praxias, p. 16-17.
Praxitèle l'ancien, p. 13, 66. — le jeune, p. 9, 10, 11, 13, 66-105, 143.
Priène, p. 28, 51. Statuettes de —: p. 104.
Proklès et Prokleidès (*Stèle de*), p. 146.
Properce, p. 44, 45.
Protogène, peintre, p. 99.
Psélioumené, st. par Praxitèle, p. 90.
Pullan, p. 53.
Pythios, p. 51, 59, 60.

Quadrige, gr. au Mausolée, p. 59.

Reisch, p. 16.
Reinach, S. p. 120.
Rome : Musée du Capitole, p. 79, 109; — du Latran, p. 120; — National, p. 31, 34, 42, 74, 122; — du Vatican, p. 46, 76, 80, 84, 85, 88, 93, 103, 111, 115, 116, 119, 122, 133; — Villa Albani, p. 80, 119; — Médicis, p. 119.

Salamine (*Bronze de*), p. 21.
Samothrace (*Victoire de*), p. 29, 49.
Sapho, portrait par Silanion, p. 119.
Sardanapale, st., p. 84.
Satyre dit Périboétos, st. par Praxitèle, p. 78, 79, 84; — *versant à boire*, st. par Praxitèle, p. 74.
Satyros, p. 51.
Scopas, p. 8, 24-49, 51-65. — le jeune, p. 26.
Séleucos, portrait par Bryaxis, p. 110.
Semnai (*Temple des*), p. 17, 35.
Sérapis, st. par Bryaxis, p. 110-111.
Sophocle, st. du Latran, p. 120.
Sorrente (*Base de*), p. 44.
Sosandra, st. par Calamis, p. 17.
Sosius, son temple d'Apollon à Rome, p. 135.
Sicyone (Ecole de), p. 18, 23.
Sidon (*Sarcophage de*), p. 147.
Silanion, p. 118-120.
Six (J.), p. 58.
Statues funéraires, p. 84, 103, 143.
Steinhaeuser, p. 77.
Stèles funéraires, p. 143, 147.
Stéphanousa, st. par Praxitèle, p. 90.
Stevenson, p. 53.
Sthennis, p. 114-143.
Straton, p. 148.
Stroganoff (*Bronze*), p. 116-117.
Studniczka, p. 18, 91.
Svoronos, p. 72.

Tanagra (*Figurines de*), p. 102.
Tégée, p. 6, 19, 29.
Téléphe (*Combat de*) *contre Achille*, fronton de Tégée, p. 29.
Thanatos, rel. p. 64.
Théodoridas, p. 129.
Théodotos, p. 107.
Thésée, peinture par Euphranor, p. 122. — st. par Silanion, p. 118.
Thespiades, p. 92-93.
Thespies (*Éros de*), st. par Praxitèle, p. 75.
Thétis, dans un groupe par Scopas, p. 43.
Thévenot, p. 52.
Tholos d'Épidaure, p. 20.
Thrasymédès de Paros, p. 15-16.
Timarchos, p. 103.
Timoclès, p. 68.
Timothéos, p. 27, 51, 107-109.
Tralles (*Tête de*), p. 127.
Treu (G.), p. 37.
Triptolème, st. par Euphranor, p. 122; — st. par Praxitèle, p. 85.
Troie (*Cheval de*), st. p. 19.
Toulouse (musée de), p. 89.
Tyché, st. par Praxitèle, p. 70, 90.
Thymilos, p. 74.

Varron, p. 105.
Vénus d'Arles, st., p. 86.
— *drapée*, st., p. 90.
— *de Milo*, st., p. 129-132.
— *Townley*, st., p. 91.
Vienne (Musée de), p. 92, 135.

Woburn Abbey, p. 123.
Wood, p. 62, 63.

Xénophon, p. 13.

Zeus, st. par Képhisodote l'ancien, p. 13.
— *Éleuthérios* (*Portique de*), p. 122.
— *au foudre*, st. par Léocharès, p. 113.
— *Olympien*, st. par Phidias, p. 15.
— *d'Otricoli*, tête, p. 133.
— *du Pirée*, st. par Léocharès, p. 113.
— *Polieus*, st. par Léocharès, p. 113.
Zeuxis, peintre, p. 99, 115.

TABLE DES GRAVURES

Fig.		Pages.
1	— Eiréné portant Ploutos enfant (Munich).	9
2	— Statue de jeune homme, bronze (Athènes).	17
3-4	— Têtes provenant d'un fronton de Tégée (Athènes).	25
5	— Statuette de Ménade (Dresde).	33
6-7	— Tête de Méléagre (Villa Médicis). — Tête de femme (Athènes)	41
8-9	— Détails de la frise du Mausolée (Londres).	49
10	— Statue de Mausolos (Londres).	57
11	— Tambour de colonne sculpté d'Éphèse (Londres).	65
12-13	— Muses. Bas-reliefs de Mantinée (Athènes).	73
14	— Satyre versant à boire (Dresde).	77
15	— Satyre accoudé (Rome, Capitole).	81
16	— Apollon Sauroctone (Louvre)	85
17	— Hermès portant Dionysos enfant (Olympie)	89
18	— Tête dite d'Eubouleus (Athènes)	93
19	— Aphrodite de Cnide (Vatican)	97
20-21	— Tête de l'Aphrodité de Cnide (Berlin).	101
22-23	— Amazone et Néréide. Sculptures du temple d'Asclépios à Épidaure (Athènes).	105
24	— Ganymède (Vatican).	113
25-26	— Buste de Platon (Vatican). — Tête d'une statue d'Eschine (Naples).	121
27	— Déméter, statue trouvée à Cnide (Londres).	129
28	— Tête d'Asclépios (Londres)	133
29	— Hypnos (Madrid)	137
30	— Stèle funéraire de Korallion (Athènes).	145
31	— Sarcophage des Pleureuses (Constantinople).	149

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

CHAPITRE PREMIER. — La Transition du Ve siècle au IVe siècle . 5

CHAPITRE II. — Scopas 25

CHAPITRE III. — Scopas et la sculpture monumentale en Asie-Mineure. 50

CHAPITRE IV. — Praxitèle. I. Son œuvre. 66

CHAPITRE V. — Praxitèle. II. Son art et son influence. . . . 94

CHAPITRE VI. — Les Contemporains de Scopas et de Praxitèle. 106

CHAPITRE VII. — De quelques œuvres anonymes. 125

CHAPITRE VIII. La Sculpture décorative en Attique. 140

CONCLUSION. 150

TABLEAU CHRONOLOGIQUE. 155

BIBLIOGRAPHIE 159

INDEX ALPHABÉTIQUE 167

TABLE DES GRAVURES 174

Paris. — Imp. Georges Petit. — 17957-07.

0